目次

第一章　決定文藝思潮的力量

決定一切文藝作品的思想的內容的，是作家的世界觀。各個作家雖然各有各的世界觀，但各人的世界觀，並不是先天發生，孤獨形成，而是有一定的社會基礎，派生於時代思潮所奔流的大河床的。浮士德不僅是歌德的傑作，復活不僅是託爾斯泰的鉅著，實際上，都是他們的時代思潮的產物。各時代的作家的作品的形象和觀念，內容和形式，風格和樣式，都是被當代的文藝思潮所決定的。所以，當我們接受豐富的世界文學遺產之際，要對各時代的文藝作品能夠有深刻的理解，不可不明白文藝思潮的流變。

歷代的文藝思潮的消漲起伏，其迹象是顯而易見的。但決定各代的思潮的流變的根本力量，是什麼呢？這是我們首先得解決的問題。對於這問題，過去有一種頗有權威的解答，我們必須先提出來說一說——那就是基督教思潮和異教思潮的鬥爭說。

關於這說，日本文學家廚川白村這樣地闡釋道：

「凡翻歐洲的文明史者，一定會覺得在其根底，顯然有以人間的本性爲基礎的兩種相異的潮流。這兩種色調顯然不同的潮流，一盛一衰，一勝一敗，循環往復的爭鬥着的歷史，使人惹起很强的注意。這就是歷史家所謂人性之異教的、基督教的二元論，英文曰 The Pagano-christian dualism of our human nature，而我的議論的出發點，也就在此。

「從前埃及人嘗雕刻種種奇形怪狀的神體，如頭爲犬貓及猿猴之狀，而身則

爲人形。其中如女頭獅身的 Sphinx ，就是最著名的。此後希臘人也同樣的造出半人半獸的 Pan 及 Centaur 等。這果是表示什麼？含着什麼意思呢？一般考古學者煩瑣的學說，茲暫置不論。原來這種半人半獸的像，在古代人的心胸，早就預示着靈肉的鬥爭，對神性與獸性的不調和問題等，有一種幼稚而原始的解決方法。我想這話，當不至有所牽強附會吧。

「靈與肉，聖明的神性與醜暗的獸性，精神生活與肉體生活，內的自己與外的自己，基於道德的社會生活與原自然本能的個人生活，這二者間的不調和，是人類自有思索的事以來，便苦惱煩悶着的原因。焦心苦慮要求怎樣才能得靈肉的調和，此蓋爲人類一般的本性，而亦是伏於今日人文發達史的根底的大問題。

「由這兩種能力的衝突，於是遂生出人生一切的悲劇。理想與現實，個人與社會，理性與感情，知識與信仰——還有肉與靈，在這些東西的衝突分裂上，便發生人生最慘淡的悲劇。而人生的真意，便就在這悲劇當中。

「這個靈肉鬥爭問題，在歐洲則爲重靈的基督教思想與貴肉的異教想思(paganism)之爭。也卽是冷酷的、精神的、思索的之北歐思潮，與熱烈的、肉慾的、本能的之南歐思潮的兩相對峙。至在日本，則在古事記中所表示的自神話時代以來日人固有的思想，就其現世的，肉的一點，正可比之歐洲的異教思潮，至後來所輸入的儒佛二教的思潮，却正與基督教思潮的地位相當。

「至那反對基督教的思想——異教思潮的淵源，卽與一切的歐洲文明相同，俱係來自希臘。故與希伯來主義(Hebrewism)相對，也可名曰希臘主義(Hellenism)。」

關於這二大思潮的特色，宮島新三郎說明得比較詳細：

「希臘主義精神的特色，其最緊要的，如阿諾爾德所說，便是如實地觀察現實，也便是尊重現實的精神。所以在實生活上，是享樂現存的現實，例如吸取明媚的南國的自然之美，使人的性情的所有部分都很圓滿地發達，尊重肉體美。因

此被人說是現世主義，尊重自然生活主義，肉的。希臘哲學之祖泰來斯（Thales 640—546 B. C.）所說：『爾當自知！』的話，意思也只是在促成人們的自我的覺醒，個人的生活，總之也不外乎是個人主義、自由主義的聲音（這也可以看作自律生活的主張）。更進而言之，這也可以解釋作知識慾的表現。因此又被人說是個人主義的，自由主義的，自律的，知識的。希臘人的生活，雖重本能滿足，却決沒有流於放縱淫佚，這便是因爲有這知識之光照着的緣故。他們並不抑止本能，却用知識去指揮它，使它發揮得較爲純一，較爲有意義：這種生活，是很高尙可羨的。近代科學的精神，便和這知識的傾向相通。尊重現實的精神，現於藝術之上，便成了自然主義或現實主義的傾向和性質。在他們的所有的藝術的製作裏，都能見到如實表現的慾求。他們的藝術傾向，毋寧是和近代藝術所直接呼應着的自然主義或現實主義相通的。因此，他們也可說是代表着近代的藝術意識。

「然而希伯來思潮却不然，它和希臘思潮簡直完全相反。它的代表的產物，

便是那基督教的新舊約書。它的思想的特色，我們可以想做正是希臘思潮的反對。便是：現世否定做着它的根底。他們希伯來人的特質，便是：排去現世主義，而重來世主義，排去人類尊重主義而重神明尊重主義，捨去肉的傾向而重靈的傾向，嫌棄自然生活而重理想生活，去除本能滿足而重禁慾主義。又和『爾當自知』的話反對，有梭羅門(Solomon)的『畏懼耶和華，是智慧的根本；知道聖者，是聰明的』的箴言。這句話的意見不外是：反對自由主義而主張教權主義，反對自律而主張他律，反對自主而主張服從，反對自我滿足主義而主張制他主義。希臘思想代表着藝術意識，而希伯來思想代表着道德意識；前者做着科學精神的基調，後者做着宗教思想的根幹；一方重知識，他方重信仰；前者能把『我』沒入客觀，後者則欲攝取客體於主體。最後，希伯來思潮還有一個特色，我們不能看過，便是它和希臘思潮的帝國主義的相反，是四海同胞主義的。」

許多的學者以為歷代思潮的起伏消漲，不外是這兩大潮流的鬥爭的結果。這兩大潮流在性質上雖然相反，但它們的目的和理想，完全相同，都是領導人的生活的。如阿諾爾德所說：「希臘思潮和希伯來思潮的究極目的是相同的——不外是人的完成和救濟。」希臘思潮和希伯來思潮，不過是為達成這同一目的的兩種不同的方法，手段，過程。有的時代的國民，曾欲以希臘思潮而達成人生究極目的。別的時代別的國民，曾欲以希伯來思潮去完成人類，救濟人類。因此而循環往復，屢次此起彼仆，造成歐洲的文明和歷史。

但是，這兩個潮流，是否將永遠鬥爭下去呢？——據主張這一說的學者們的說法，那是不會的。現代的文明暗示給我們，這兩個潮流，終須相匯合而成大海，而有引起美妙的伴奏底調和的一境。在這個調和的境地，

人類方才得到他的完成和救濟，文化方才能夠滿開它的豔麗的花。這境地，便是所謂靈肉合一的「第三帝國」的理想境。

如上的這種理論，雖然在過去很有勢力，但是它的缺點是很多的。譬如，它的區分時代，就十分籠統。照這種理論說來，上古希臘羅馬時代，是希臘思潮的支配的時代，中古時代，是希伯來思潮勝利的時代，而自十五六世紀文藝復興期以來的所謂近代，則是希臘思潮復活的時代。這顯然是不正確的。我們知道，自文藝復興期以來，直到現在，文藝思潮的流變非常急劇，這其間由古典主義發展到浪漫主義，現實主義，自然主義，後來又有所謂「世紀末的文藝思潮」的唯美主義，象徵主義等，後來又發展到社會主義的現實主義。這許許多多的文藝思潮的內容，各各不同，是並不能用希臘主義的內容加以統一的。

再則，這種理論，對於兩種思潮的此起彼仆的原因，無法說明。廚川白村講到希臘思潮第一次被希伯來思潮所替代的時候，只是這樣說：

「當羅馬帝政的末年，人俱厭於肉的歡樂，生活亦疲勞，頹廢，糜爛到了極點，正渴求新事物的時候，在遙處東方的伯利恆（Bethlehem）顯現了靈的曙光」。

講到中世思潮嬗變到近世思潮的時候，又只是說：

「從前嘗厭棄肉而求靈的，到了現在，反疲倦於中世暗冷的宗教生活。這樣的人心，當然要向於肉的現世的方面。於是想謀古代希臘優美的文明與燦爛的藝術之復興。」

照這樣說來，思潮的變遷，只是由於人類的本能的「喜」「厭」。而且喜厭的結果，只是鐘擺似的在兩個一定的思潮之間擺來擺去而已。這不

但把決定的力量看得太空泛，並且完全抹殺了思想進化的事實。

人類的意識，是被生活所決定的。人類生活的下層基礎，是經濟生活，意識是經濟的基礎上的上層建築。而且這上層建築的意識，也和下層基礎的生產力一樣，是爲豐富生活而使用的創造的工具，是爲保障生活而使用的鬥爭的工具。下層基礎起了變化的時候，上層建築也是要跟着變化的。所以，人類的意識，是跟着經濟生活的發展而發展的，意識形態之一的文藝思想，根本也受經濟生活的決定。

在太古生產技術極其幼稚，經濟生活極其困難的時候，人類的鬥爭的對象是自然。在那時候，人類的體力和意識的努力，都用以對付自然。所以我們現在所見的原始人類的藝術作品，都是表現着征服自然，抵抗自然的意志的。埃及雕刻中的獸頭人身怪物，或人頭獅身的 Sphinx，古希臘

人所創造的 Pan 或 Centaur ，與其說是表示着靈肉的鬥爭，神性獸性的衝突，不如說是表示着當時的人們的自然觀：在他們，自然界中的野獸，並不是我們今日所認識似的單純的下等動物，而也是「人」的一種，或簡直是比「人」還偉大的神，是他們的生活上的大的敵人。生活使他們對於自然的現實作這樣的認識，所以他們在形象上就這樣的表現出來 。所謂「靈」「肉」的問題，「神性」「獸性」的問題 ，在當時的簡單的生活裏，是還沒有的。

待得生產力日漸發達，人類組織了私有財產的社會，建立了階級制度的時候，於是發生了同一社會內的階級鬥爭。到這時候，人類的努力的一大部分，就用到這種鬥爭上去，意識當然也成了這種鬥爭的武器。

各階級的鬥爭生活，形成了各階級的世界觀，這世界觀表現在文藝作

品上，就是文藝思想。所以，形成文藝思潮者，原是社會的、階級的基礎上的鬥爭生活。所以希臘思潮，只是希臘貴族階級的意識形態。所謂希伯來思潮，只是中古時代封建主階級的意識形態。至於十四世紀商業資本時代以來的種種新起的思潮，則又是種種階級的鬥爭生活的產物，絕對不是什麼希臘思潮的復活。

廚川白村說，人文發達的動力，是兩種力的鬥爭所產生，這話是不錯的，但這相鬥爭的兩種力，並不是靈和肉，神性和獸性之類，主要的是統治階級和革命的階級的力量。

每一階級的鬥爭的過程，在起初，總是對於原先的支配階級的革命。等到革命成功，它自己成爲支配階級的時候，它就致力於自己的支配權的鞏固和擴大，最後，則對於新興階級的革命作反動的掙扎。

每種文藝思潮的發展過程，也是如此。譬如浪漫主義，當它發生的時候，本是對於古典主義的揚棄，但當它確定地發展了之後，却終於被現實主義所揚棄了。現實主義的命運也是一樣。這種發展，絕對不是鐘擺式的往復運動。

從社會進化的過程上去觀察文藝思潮的發展，不但根源最爲正確，而且脈絡也最分明。譬如從古典主義、浪漫主義、自然主義、現實主義，直到象徵主義、表現主義、未來主義、達達主義……等等，雖然都是資產階級社會的思潮，但各種這些思潮的發生，都可以根據資本主義的發展的各階段分別加以解釋。這與泛稱文藝復興期以來的思潮爲希臘思潮的復活，顯然是大不相同的。

主張靈肉衝突說的學者們，以爲這種衝突，最後必將消融於靈肉合一

的「第三帝國」的境地。現在我們知道自來的各種文藝思潮是階級鬥爭的產物，那麽一旦到了無階級的社會主義社會的時候，一切階級的矛盾消解了的時候，過去各種文藝思潮也必有一番在最高的階段上的綜合。現在的蘇聯文藝思潮，就已經消解了歷代思潮中所包含的矛盾，統一了歷代的思潮中的最高的理想，向着一種空前的偉大而美麗的境地而發展——這且待下文詳說。

第二章　上古和中世紀的文藝思潮

我們現在先來看看古希臘的文藝思潮，怎樣地表現着希臘人的生活鬥爭的痕跡罷。

構成希臘國家的分子，本是許多的氏族團體。在社會進化的過程中，許多氏族結合為大氏族，許多大氏族結合為部落聯盟，然後再結合為小民族。希臘人，皮拉齊斯人（Pelasgians）和別的同部落的民族，它們的組成一個統一國家，是經過無數次的鬥爭的。那最古的希臘文藝作品，即所謂荷馬的史詩，就是這種氏族鬥爭，部落鬥爭的記錄。

荷馬的伊利亞德和奧德賽，是描寫希臘氏族制度的原始的統一之際的

神和英雄底傳說的巨大的史詩。這裏面的英雄，固然是氏族鬥爭中的英雄，就是這裏面的神，也是氏族的產物。馬克斯曾說：「希臘人由神話所說明的氏族是比神話還古。後者以及它們的神與半神，是由氏族所創造的。」恩格思說：「由傳統的古代雅利安人的自然崇拜而來的全部希臘神話的發達，本質上是受氏族及大氏族的制約，又是在它們內部進行的。」在生產技術幼稚的時代，自然崇拜特別強烈，在集團鬥爭的時代，英雄崇拜也特別强烈。希臘人在氏族鬥爭的進行中，震驚於英雄的勇壯，但又看到勇壯的英雄，有時也不免於失敗，他們就以爲這使英雄失敗的力就是神力。至於英雄中之最强者的也被神話化，視爲半神，亦極自然。但被生活所迫必須鬥爭的希臘人，雖然震驚於神力的偉大，却又覺得非與之戰鬥不可。所以荷馬史詩中的主要的觀念，不外是歌頌神勇，讚美鬥爭——這正

是當時的希臘人的意識的最高的表現。

後來的希臘的悲劇，也常把人類的勇者和超人力戰鬥而開拓人類的命運的事做主題。這種戰鬥是非常執拗的。一度開了的戰端，非繼復仇以復仇，極流血之慘事，是不歇的。

譬如伊士奇(Aeschylos)的彼縛的普洛美修士，便是反抗原始自然現象（也就是諸神）而獲得了人類生活上所必需的條件的人類，一時被那壓倒力所制伏的姿態。換句話說，也就是使人類昏庸無知的力，暴君和反抗者的爭鬥，自然和人類的爭鬥的縮圖。

普洛美修士，是作為雅典的培利克雷斯(Pericles)時代的德謨克拉西的代表，以和集於奧林比亞山的諸神相對立的姿態，而出現的。他竭盡人類的智慧，潛入自然的神奇之中，而獲得了對於人類生活非常重要的要

索。原始的人類是過着穴居野處的生活的，普洛美修士則敎給他們天體的觀測，計數，文字，馴養野獸的事，敎給他們人類生活上頂重要的用火的事。因此他觸了宙斯神的怒，遂被縛在岩頭，不能動彈。在他眼前，海洋顯現着自由的展開，總算稍稍給他一點安慰。有時候神的使者來加以說服，他却絕對不肯聽從。他雖被縛着，却期望有一天能脫出這束縛，希望專制暴戾的支配力能早日墜落。在他身邊，海濤怒捲着，天地震動着，狂風電火鳴動着，但他却昂然說道：

「是的，這正是現實。這並不是平常的威嚇。大地蠢動，跳躍——雷以嘶啞的聲音怒吼——電光閃耀——塵埃的龍卷昇起——風互相戰鬥——一切都是混亂，無論是天，無論是波——啊啊！這是宙斯神給我的無上的襲擊。他是想把我投進恐怖之中——哦哦，我的母親，我所尊重的人！——哦哦，天啊，包含着一

切光的神聖的大氣喲！我正是爲正義而受着苦！」

在這豪氣和自信之前，宙斯神也終於屈服，釋放了普洛美修士。這樣的宙斯神和普洛美修士的鬥爭，就是對自然作鬥爭的希臘人的意識的形象化。

產生伊士奇和別的偉大的希臘劇作家的時代，已經是雅典國家的繁榮時代。雅典國家，是生產力發展之後，破壞了氏族制度而形成的組織。我們知道，在荷馬的史詩中，希臘的氏族部落已結合爲小民族，它們已住於用城牆防備的都市中。人口隨着畜羣及田野耕作的擴張，又隨着手工業的開端，一起增大。同時財富的差別更形顯著。且在舊的自然發生的民主主義的內部發生了一種貴族的要素。各個小民族爲要占有最良的土地，也爲掠奪戰利品，繼續着不斷的戰爭，俘虜的奴隸制是早已確立起來了的。到

了後來，由於土地的買賣、農業、手工業、商業及航海間分業的進行，奴隸羣的增大，貨幣經濟的發達，把雅典造成了一個繁榮的國家。支配這國家的貴族階級，利用了龐大的奴隸經濟，曾經創造了偉大的文明。文學藝術，也以此時最爲發達。這時的文藝，除了上述的表現對自然的鬥爭的最高的意識的一種以外，自然會有更現實地反映貴族階級的思想和情感，歌詠貴族階級的享樂的生活的一種。現在遺留很少而非常著名的希臘的抒情詩，就是這一類。

被稱爲抒情詩的「女王」的薩福（Sappho）的熱情的戀詩，完全是貴族婦人的感情的泛濫。至於墨加拉的提奧格居斯的詩歌，則充分表現着「憎惡貧窖者及其貧苦」的那種貴族階級的思想，還有專以「戀愛和酒」爲主題的阿那克里溫（Anacreon）的抒情詩，也不外是貴族階級的享樂的生

活的歌詠。

薩福和阿那克里溫的抒情詩是强烈地個性底，是個人的情緒的表現，是詩人作爲自己的經驗而感着的悲苦、歡笑、憐憫等的呼叫。另外，有一種合唱的抒情詩，是由合唱隊唱着，以表現一集團的共通的情緒的。這類詩，大抵是對神們的讚歌及歡歌，讚美戰勝者及英雄的頌詩。在這類詩（六），更證明着文藝對於階級生活的直接的服務。

譬如有名的合唱底抒情詩人巴啓力第（Bacchylides），他的天才的表現，是在那讚賞奧林比亞競技中競走獲勝的馬的一篇頌詩上面。希臘貴族對於他們的最大的享樂的運動，甚至比近代的大學學生還要認眞。他們使詩人讚揚着那馬，也就是讚揚着那馬的主管人——自然是一個貴族。詩人以莊重的頌詩祝賀競馬或戰車競走的勝利者，在當時，是算一件名譽的事

情的。

勝利的頌詩作者中最優秀的，是品達（Pindar）。他的作品的約四分之一，現在還遺留着。這裏面，無非是祝賀奧林比亞、匹替阿斯、伊斯明及泥米亞的競技上的勝利的頌詩罷了。

過去的文藝學者們所說的現世主義的、肉的、本能滿足的，……希臘思潮，其實不過是存在於奴隸經濟的基礎上的貴族階級的意識的表現。到後來，新興的羅馬帝國，因爲是在同樣的經濟基礎上發達起來的，而且它的奴隸經濟更爲盛大，所以其繁榮的程度也更大。羅馬貴族，因此比希臘貴族更加只求本能的滿足於樂欲之巷，沈醉於歡樂的毒酒，結果造成了所謂「拉丁頹廢期」（Decadence Latine）。這樣的羅馬時代的文藝思潮，也就和希臘思潮相同。

等到羅馬帝國滅亡，歷史入於中古時代的時候，纔因社會基礎的根本的變動，而文藝思潮也一變。

中世紀的文藝思潮，一般的文藝學者籠統地叫它做「基督教思潮」或「希伯來主義」的，我們也應該從經濟關係社會關係上去說明它。

在中世紀時，西歐被自然經濟支配着；生產物並非為交換而生產，幾乎專是為自己的需要而生產的。當時的人們生存的主要泉源，乃是農業，農業就是當時的經濟的支配形態。在自己的經濟活動上，中世的人幾乎完全依賴自然之原素的各種力量。他們對於這種力量的依賴，更因了他們中間之不斷地受敵人的襲擊，不熄的內亂，和摧殘了極多數的居民的各種殘病等的結果，生出深刻的極端的孤立無援的感情來。

在這個為生存的鬥爭中，孤立無援的人的目光，不知不覺地便朝向天

上。他期待着天上的助力和救濟，於此便胚胎出他的宗教性。中世的人，極眞摯地相信事件之自然的進行，是能夠由天上的力——神、聖母馬利亞、聖者等——之干涉而被破壞，被變更的。因此，中世紀的人由誕生以至到墳墓，完全居住在奇蹟的事物之雰圍中。由生存鬥爭上之孤立無援所喚起的這種精神生活的根本的特性，在中世紀的文學上完全反映着。所以當時的文學，全體塗着奇蹟的童話的顏色。

但是，由農業經濟所產生的中世紀的神話，跟由氏族社會所產生的神話，是大不相同的。氏族社會的生活，根本是與自然相鬥爭的，所以當時的神，並沒有被看作是絕對的權威，至少總還可以和它鬥爭一下。但在農業經濟的生活中，人類是根本被自然力所束縛的，所以這時的神，是以絕對無上的力，君臨於人類之上，和它抗爭的人，必然地要滅亡，不然就只

好變成惡魔而繼續生存。在這時候，人類要開拓自己的運命，要和那唯一絕對的神鬥爭是不行的。所以在中世的文學中，即使是英雄無比的騎士，也沒有敢和神鬥爭，而只好受神的干涉，神的裁判。

中世紀的人，與其說是住在現實的世界中，不如說是住在虛構的世界中；他們差不多是生活於夢幻中而相信夢的空想家。中世紀人所固有的這第二個特性，也在中世文學的全體上，留着痕跡。在英雄詩羅蘭之歌中，在亞歷山大大王的故事中，在抒情詩中，在但丁的神曲中，幻夢都預定着人的行爲而演着重要的角色。

中世紀的人們，因爲在思考上並非住在現實的世界而住在空想、夢幻、彼岸性的領域中的原故，他們對於事物和人，也不因它是現實的事物或人，而感到興味。在他們的目光中，事物和人，是含有寓意的性質，象

徵的性質的。所以在中世文學中，一個不是天使的象徵，便是一個惡魔的化身

以上種種由生存鬥爭之孤立無援的動，而更加深入，更加強化了。

中世紀的社會關係上的特徵，是那族的支配。

封建意識表現在中世紀的文學上。騎士，家臣，對封建主的忠誠的鼓吹等詩的主要的主題。但那時的英雄的戰爭一樣，只是一種武士之間比武流血的戰暇，消費在戀愛上面，因此中世的詩歌

同樣的發達。不過中世的抒情詩中所表現的戀愛，與其說是眞的情熱，毋寧說是忠臣良民對於封建主的夫人的單面的獻媚。

在中世紀，還有一種社會勢力，與封建主階級相並而占有着支配的地位，這便是與地主同樣地占有着土地和動產的教會。同時，中世的僧侶階級，是凝着從事教育，教授學問的職能的。教會的教義所含的根本思想，與那爲中世社會（生活於自然經濟的諸條件下的）之一切世界感覺和世界觀之性格的特徵的思想，也是相同，就是論述人生之無常，論述彼岸力的支配的。其所不同者，不過中世的僧侶階級，把這個世界感覺作成一個宗教體系，作成一個完全的教義，又附加上明白的禁慾的性質罷了。（地上生活，是罪惡與悲哀之谷。眞實的生活，開始於死後。在那裏，惡報等待着罪人，天國等待着善士。）爲着宣傳自己的宗教計，僧侶階級喜歡把文學

拿來與別的許多手段，一起利用，以封建詩歌所不知道的許多種類——敍述聖僧們的苦行的故事，描寫彼岸世界的宗教劇，及「夢的故事」等等——來豐富文學。在僧侶文學的一切種類之中，都展開着同一個思想——這個思想就是論述世俗生活的罪惡性，論述應當以斷食和苦行來克服罪惡的必要，論述死後生活中之有罪者的痛苦和正義者的幸福。對於從事於軍事的偉業和向貴婦人獻慇懃的騎士、戰士——封建的詩歌的主要的主人公——教會之禁慾的文學，則用了悔悟的破戒僧，神聖的修道僧的形象去代替。

一般文藝學者所說的「基督教思潮」，就是根據教會的這種思想而言的。

可以代表中世紀的文學的，最偉大的作品，是但丁的神曲。神曲的內容和形式，都表示着它是藝術上所表現出來的中世文化——封建的，教會

文化之具體化。這個詩篇，分爲地獄，淨土，天國三部。詩中寫一個「在半生時」（三十五歲）迷入罪孽的黑暗森林中去了的詩人（這就是但丁自己），聽到了青春時代的戀人碧亞特麗斯的聲音；這個女人，意欲拯救他。他遇着羅馬的詩人維幾爾（Virgil）的姿影，這人便把罪人們受痛苦的地獄給他看。此時詩人以爲處罰乃人所有的惡德之不朽化。例如犯不義罪者，被投入永遠的旋風中，這因爲在他的生前的心中，已經是被不安支配着的；自殺者變形爲樹木，這因爲他們的心，在生前已經成了呆木了；叛變者坐於冰中，這因爲他們的心中，在生前已爲冷酷所佔據，諸如此類。後來但丁和引路的維幾爾，終於從地獄的黑暗，刼火，沸騰的樹脂和冰凝的恐怖中，走到了地球的反對的一極。在此，與地獄的漏斗形相對照的，有淨土的圓錐形的山高聳着。這裏是那些於生前已經改悔了的較爲輕微的

罪人們，從過去的罪除中滌淨着自身。在山頂上，詩人遇着了碧亞特麗斯，他在她的前面告白了自己的過惡，於是與她一同飛到那擁抱着幸福的人們的靈魂之所居的種種天體的天國去了。結局，他藉碧亞特麗斯之助而覺悟了神性的神秘，經驗那祇有滌淨了一切地上的汚穢的靈魂才能接近的幸福。

詩篇中所描寫的一切，都是象徵。但丁本身，是人類精神的象徵；死後的死界旅行，是經過淨化，由罪惡到幸福的靈魂之發展的象徵；詩人所迷惑的黑暗森林，是人生的象徵；維幾爾，是理性的象徵；碧亞特麗斯，是信仰的象徵。這詩篇，乃是中世的封建的神官社會的世界觀的形象的表現。

第三章　文藝復興

自十四世紀以來，歐洲社會纔走進了歷史發展的新階段。封建社會死滅過去，歐洲各國與東洋間的商業繁盛起來了。因此便有新的階級——有產者、布爾喬亞階級——的產生。這種階級在自己的作坊中造出商品，以商品及貨幣來做買賣。同時新的文化——布爾喬亞文化，它與這個新的經濟及新的階級共同發達起來。掌握權力的新階級，也需要能夠表現自己的心境、要求、理想等的新文學起來了

在全歐洲諸國中，最先登上了商業資本主義的發達的道路的，是意大利。所以新文學是最先在意大利創造出來，其後歐洲各國跟着捲入於商業

資本的濫觴時，才同等地分去了的。意大利對其他的歐洲諸國供給詩的樣式的標本，并用自己的文學去影響這些國家的作家們，亘數世紀之久。

意大利的新布爾喬亞文化的漸次發達和確立，使中世的詩歌的形態和樣式因而消滅，神曲式的夢的故事的詩篇，如今讓位於描寫現實事件和現實人物的散文小說了。

意大利的新興的小說的代表，是薄伽丘(Boccaccio 一三一三——一三七五）的十日談（Decameron）。本來散文小說的型式，是在薄伽丘以前就存在於意大利的，那時有的是那敍述某種事件的，完全具有幻想的內容的極短小的故事。薄伽丘利用了這種型式，而更加以深化，加以發展，加以完成，并且使它在意大利文學中占着長久的支配地位。把十日談和但丁的神曲一對照，就可以看出商業資本時代的文學和中世文學的根本的不同

來。

但丁，是貴族階級的詩人。薄伽丘，則是資產階級的詩人，在他的小說裏面，表現着蔑視貴族階級，而替新興的資產階級爭取「身分」的平等的努力。

但丁的神曲裏面，雖含有若干對於法王們的政治的批判，本質上却完全是一種祝福教會，讚美教會的哲學者、組織者及聖者們的詩歌。但在薄伽丘的十日談中，却把僧侶及修道者等，寫成欺瞞者、狂言者、滑稽的丑角。

但丁的神曲是頌揚禁慾主義的讚美歌。它竭力卑視肉體，稱揚精神。但反之，十日談則是頌揚物質和肉慾的讚美歌。在但丁看來，地上的愛慾是罪惡，所以他在淨土的山頂上面，向着碧亞特麗斯懺悔。但在薄伽丘，

却以爲性愛完全是合法的本能，因爲人們並不是「石」與「鐵」所構成，而是由「血」「肉」所構成的，所以背叛「自然」的命令，背叛生命、肉體及青春的呼聲時，是不祥的。在他的幾十篇小說中，證明出性愛是俗人和僧尼們的悅樂和健康的泉源。

但丁的神聖喜劇——即神曲，始終在嚴肅的悲痛的調子中繼續着，其中只有地獄的幾個惡魔的形相，是用了滑稽的光照出來的。但反之，薄伽丘的十日談，却是貫滿着無限的生活的歡喜。在這裏，可以聽得出那在物質的滿足中生活着的人們，從黑暗的幻影和痛苦的悔恨的壓迫中解放出來了的人們，並不將希望繫在神和天使們的身上，而完全繫於自己的聰明、發明，繫於自己的能力和冒險心上的人們的健康的笑聲。代替了地獄、淨土及天國的夢的這些小說，知道評價地上的存在，知道享樂和鬥爭，而

且可以感覺出那些愛好富於機智的言語，賢明的對答和愉快的談笑的人們的不盡的生之歡喜來。

存在於薄伽丘的小說中的思想，在普通的文明史上，是叫做「文藝復興」(The Renaissance)的思潮的。

據研究「文藝復興」的大家比德 (Walter Pater) 的解釋，「文藝復興」的意義是：

「『文藝復興』這個名詞，不僅含有和現在所說的一般起於十五世紀的『古代的復活』的意味，而含有非常複雜的全運動的意思。古代的復活，不過是這個運動中的一種要素或者一種徵候而已。在我們看來，文藝復興，是多方面而統一着的一種運動的名稱，在這種運動之中，我們可以自然地感覺到愛好知識的和想像的事物的本質，及在考察人生上尋求更自由更適當的方法的慾望；一方，使經

驗這種慾望的人們，逐漸的探索知識的及想像的事業，不僅引導他們到事業的，古代的，已經被遺忘了的各種泉源，並且要指示他們更新的泉源——各種新的經驗，種種新的詩材，及新的藝術形式。」

這包含「再生」(Re-birth)和「新生」(New-birth)兩種意義的文藝復興運動，正是新興的資產階級的一種努力。原來，向前發展的商業資本主義，因為不滿於中世紀的意識形態，而要建設自己的新文化，所以對於和自己的意識相近的古典文化和古典文學，在現實上喚起了很大的興味。羅馬時代的詩歌，在中世紀時，已經是相當被注意的了（試看但丁的神曲，便可明白）。在十四，十五，十六世紀時，對於古代羅馬的興味，不特增大加深，同時對於希臘語、希臘史、希臘文學的研究，也開始了。希臘羅馬的文化，對於這個時代的意大利人，為什麼是極相親近的呢？這

是因爲，希臘、羅馬時代的生活，與意大利的生活，是處於同一的經濟基礎，處於資本和貨幣經濟的基礎上的緣故（但是，希臘、羅馬時代的資本和貨幣經濟，在本質上是有很大的不同的，這一點我們應該注意）。古典的心境、理想、制度、哲學、詩歌、藝術等的復活，對於這個時代的意大利人，是具有極大的社會意義的。第一，因爲古典文化是能夠更容易地更善於克服教會的宗教的禁慾主義的以及封建的舊的世界觀的。第二，因爲古典文化能夠以自己的政治理論，以自己的意識形態，以自己的藝術形象等來更容易地組織那漸漸形成——在經濟的轉換的影響之下，在貨幣經濟和商業資本主義的發展的影響之下形成——於意大利的新的生活和新的世界觀。

除了這種新的經濟基礎，和建築在這上面的新社會之外，同時又形成

了一種新的社會層——知識階級。這種知識階級在資產者社會中所演的任務，恰和從前的僧侶階級在封建的神官社會中所演的任務是一樣的。這種新的知識階級，後來得了「人文主義者」（Humanist）的稱號。他們創造新社會的意識形態，他們充當學者，政論家，歷史家，官吏以及宮廷貴族等，爲這個新的社會服務。這些人文主義者的知識階級，把古典和古代的「復興」，看作是自己的任務之一，「文藝復興」運動，便是他們所創造的。

在意大利已於十四世紀發生的商業資本主義，在別的歐洲各國，却發生得較遲。所以別的各國的「文藝復興」運動的發生，也比意大利爲遲。

在十六十七世紀之間，有稱爲「文藝復興」的三偉人者，那就是法蘭西的拉勃萊（Rabelais 一四九〇——一五五三），西班牙的西萬提斯（Cervantes 一五四七——一六一六）和英吉利的莎士比亞（Shakespeare 一

五六四——一六一六)。我們現在，就從這三個人的身上，來看法、西、英三國的商業資本主義時代的文藝思潮。

拉勃萊是個醫生，他的著名的作品，是格爾耿丘(Gargantua)和攀太古利爾(Pantagruel)。他的小說，從形式上說來，是非常流行於貴族及平民間的騎士小說的諧謔的反寫。表現爲作者的根本的諷刺手法的，是一種莊重而誇張的手法。攀太古利爾一書的內容，是說格蘭格地王最初以中世紀的教育和教養來教授他的兒子格爾耿丘，但他的兒子不特不因此而聰明，反因此而愚蠢了;王看了這情形，才去招聘一個人文主義者來充當他的兒子的教育者。於是這位人文主義者，在文藝復興的精神上去同樣地注意他的弟子的肉體和精神的發達，他把記誦換爲對象的具體的知識，把語學研究換爲現實的「事物的」研究而加以教育。於是，在人文主義的精神上

受了教育的格爾耿丘，在有抑壓侵略者的必要時才去作戰爭，對於工業、商業，特別是學術之平和的發達等，則加以很高的評價。在自己所走的道路上，他是眞實地擁護貧困者和被壓迫者的。後來他遇見了一位果斷的，快活的，並與普通的放蕩、卑怯、狡滑、無智而無學的典型僧人正相反對的僧人約翰，又因約翰在戰爭中表現出來的功績的原故，就分給他土地作爲報償。於是，約翰以王的費用來建設一個名叫特萊門的修道院，使一般知識分子能夠在此安靜地從事於自然的硏究和古典的硏究。在這修道院的大門上面，掛着「完全自由」的格言，這與修道院的禁慾主義的規律正相反對——格爾耿丘的兒子攀太古利爾也是受着與父親同樣的人文主義的教育，而以保護知識階級爲自己的名譽的，他的許多「不可思議的奇異的事蹟和功績」，也不出於這個觀念。

拉勃萊借着漫畫似的奇怪的形象（他的作品中的帝王是「巨人」，食慾巨大的「巨人」），而諷刺地描寫出中世文化的全機構，同時又以自己的國家的社會的機構之理想，以自己所屬的全社會集團——人文主義的知識階級——的理想來與之相對立。

西班牙的西萬提斯的名著，是吉訶德先生(Don Quixote)。他的這小說，在形式上，在主人公的素描上，在意識形態上，都是對於騎士階級的諷刺。西萬提斯自身是沒落的貴族階級出身，他一面告白着中世的騎士階級及其文化的死滅，但在感情上，却仍不免用了詩的光耀的圓光，來圓照他自己的「悲哀姿態的騎士」的頭顱。他對於吉訶德先生給了一種滑稽的性質，同時却又把吉訶德先生寫成一個理想主義者。因這二重性的結果，所以他對於吉訶德先生的處理不成爲諷刺的，而竟成了諧謔的，溶解於愛中

的嘲笑或從嘲笑下面所窺出的愛，竟成了含淚的笑或含笑的淚了。同樣的二重性，也表現在吉訶德先生的隨從鄉民山差・邦札（Sancho Panza）的素描中。在小說的第一部中，西萬提斯是從自身所屬的貴族階級的見地來描寫山差的，所以山差具有一切的「鄉民的」性質——欺瞞，狡滑及食量巨大。如果吉訶德先生是貴族階級的理想主義的，則山差是農民的物質主義的。然而，西萬提斯自己的地位，是從貴族階級沒落下來而成爲新階級的知識分子，所以他同時是與民衆站得很相近的。因此，西萬提斯不能永遠站在貴族的地位而去看山差，他不能不把山差當成同等的人，友愛地看待了。所以狡滑而胆怯的農民山差，在小說的第二部中，竟做了知事，作爲國家的統治者，而發揮他的獨創性和智慧。這就是說：「賤民代替了貴族」。西萬提斯是這樣地把資產階級對於貴族階級所懷的企圖，形象的地

表現出來了。

在英國，商業資本主義的新文化（文藝復興）所獲得的詩人，是莎士比亞，一個偉大的戲曲家。

漸次的在英國形成的商業資本主義文化，是奠基於下面的幾個特質上的：（一）個人主義，（二）國民主義，（三）王政主義，（四）帝國主義。莎士比亞的戲曲裏，就完全表現着這些特質，

莎士比亞的戲曲的主要的主題之一，是種種性格的描寫，例如種種年齡上的戀愛、嫉妬、名譽心、優柔寡斷、似是而非的信仰、憎人主義、傲慢等等。這些都是個人主義的產物。

所謂國民主義的感情，一面表現爲對於本國的歷史的興趣——對於本國之發生和強大的歷史的活潑的興趣，一面則表現爲對於別的國民的輕蔑

態度。莎士比亞的許多歷史劇（表現英國歷史的主要時期的）中，都表現着上述的第一種特性。第二種特性，則表現於許多登場人物的愛國的獨白中，以及對於法國人和意大利人的輕蔑中。

經濟的發展便有君主政治的統治的要求。所以莎士比亞的作品，都滲透着君主政治的精神　。無論在歷史劇中，或者在描寫當代的主題的戲劇中，都充滿着君主們創造大英帝國的功業，君主的權力和個性的神聖不可侵犯等類的意識。

商業資本主義在十六、十七世紀時，巳經具有「想儘可能地占有多數市場和殖民地」的傾向。白色人種的文化使命的思想，被莎士比亞拿來放在他自己的戲曲暴風雨(Tempest)中。暴風雨中的公爵 Prospero 在無人島上，確立了自身對於野蠻人的權力；同時，也努力想使野蠻人與文化接

近，但結果終歸失敗了。因爲由詩人莎士比亞看來，野蠻人並不是人而是一種禽獸。

此外，資本主義的發達，同時又發生了科學知識的要求；這種要求在培根 (Francis Bacon) 的科學活動中很美妙地表現出來，而這同樣的特性，也明顯地表現在莎士比亞的創作中。所以他的許多作品，是由法理學的認識，自然科學的認識及其他的認識豐富了內容，也是被那表現人類及生活時的完全科學的態度所鼓舞着。

但是，我們應該注意的是，莎士比亞作品中的階級意識，却完全是貴族階級的意識，他對於新興資產階級是表現着敵意的，對於手藝人和農民等，是盡情地加以輕蔑和嘲諷的。但因時代的關係，他對於新興資產階級的文化的諸特性，却不能不接受，而且將它變形到自己的藝術作品上去

了。這和當時的貴族們的態度一樣，他們一面在自己的領土上接受了資本主義的生產方法，一面却仍舊保留着封建意識。

第四章　古典主義

「文藝復興」的運動，雖然一方面是對於希臘、羅馬的古典文化的追求，但這追求的目的，無非是想接受古典文化的遺產，使當代的生活更爲豐富，幷作爲培植新文化的養料。所以，「文藝復興」運動的根本意義，到底是「新生」的，革命的，解放的，創造的，——總而言之，是商業資本主義文化的新的建設。照理，緊接着這個運動之後，應該是一種熱烈奔放的革命的新思潮的產生罷。那知不然，在十七世紀，歐洲所發生的古典主義(Classicism)，倒是一種冷的，拘束極嚴的思潮，和文藝復興的本義簡直完全相反。

這原故在那裏呢？——我們還得從經濟的發展上去探索。

原來，在十七世紀時，歐洲的許多國家，確立了一種特別的政治組織，這便是絕對主義或獨裁的君主政治。這種政治組織，在法國尤其表現得明白。君主獨裁或絕對主義，是應資本主義的發達的要求而產生的。在這時候，貨幣被想像成爲主要的國富，爲了要在國內儲量地貯蓄多量的金幣，所以要發展國外貿易。作國外貿易的主要的商品，是穀類和工業生產品（特別是奢侈品）。從事於穀類的買賣的是大地主（貴族階級），從事於奢侈品的生產者是大企業家和手工場的所有者們（資產階級）。貴族階級和大資產階級，這樣的就同爲國家所需要。而這兩個階級，便在無限制的君權之中，發見了自己的合成力。

上述的經濟組織，得了一個「重商主義」的名稱。同時，這種經濟組

織，要求在工業的領域內，設定最嚴格的規則法制。「國家使加工工業依從最無限制的法律規定。這種法律規定獨裁地處理生產者們的資本，它決定了能許可何人勞動，以及在生產的時候，能夠使用如何的材料等等。」（法國經濟學家Quesnay）同樣的，農業生產的買賣，也得受政府規則的制定。國家又制定了保護關稅，限制外國商品的輸入，以便有利地使本國的貨物出賣於外國，而取得貨幣。

在政治上，也因資本主義的發達，而發生了行政的政治權利之集中化，要求地方的獨立組織服從於唯一的政府的權力下面。所以法國的國王們，一面對於獨立的封建主，對於貴族的「黨」作了最殘酷的鬥爭，一面又創造了以政府官吏為代表，而使貴族們——知事，議會，都市等隸屬於中央權力下的「監督制度」。

這樣，在行政的政治領域內的規則法制，也和經濟組織領域內的規則法制相同。有一種「頭腦」似的東西存在於中央，而依據中央所制定的規則以指導一切的生活。

這時代的這種特質，在文學上，也反映出來了。法國路易十三世的國務大臣兼樞密官黎塞流（Richelien）創立了「學院」，它的任務是在確立美的趣味之鞏固的法則，監視文學用語的純正與否等等。作家們已經不是最高的創造者和自由的靈感之子，而不得不服從特定的規則（這種特定的規則，對於每個人都是義務的）了。就是在一個作品中，不能混合高尚的東西和滑稽的東西，也不能混合悲劇的東西和喜劇的東西。當構成戲曲的時候，則應當遵守「三一致」（Trois unités）的法則——卽時間的一致（劇中的一切事件，必須是同一日中所發生的），地方的一致（幕不能由

一個地方移到其他的地方）及場面的一致等等。詩人們所不能不遵守的這些規則，是從古希臘的學者亞里斯多德的詩學中抽出來的。像這樣，因爲是把古典的詩人奉作標本的緣故，所以十七世紀的詩歌，便得了「古典」的名稱，它的樣式也就被稱爲古典的樣式。

最能代表古典主義的理論的，是波阿羅（Nicolas Boileau）在一六七四年所發表的詩學(L'art Poétique)一書。這一本書，後來被批評家評爲「古典主義的大教科書」。它的要旨，不外四點：（一）理性之崇拜，（二）自然之崇拜，（三）古典之崇拜，（四）藝術的完成之崇拜。

波阿羅是一個布爾喬亞的合理主義者，他主張作家要遵從理性，遵從眞實。他說：

「你們愛理性罷：願你們的作品單從理性之中得着它的光輝和它的價值。」

他又說：

「眞實之外沒有美，只有眞實是可愛的。」

然而波阿羅所說的理性是什麼呢？那就是常識。常識是對一切避免極端，務求適度，而且是對一切追求眞實的。波阿羅要求理性支配一切，他竭力反對把立於感覺或想像上的個人主義的成分放在作品裏。

波阿羅的文學理論的第二要點，就是自然之崇拜。作品不只是表現眞實，同時也是一種美的實現。藝術的目的，是在於通過理性，觀察自然，而發現眞實。他說：「那麼，把自然作爲你的唯一的研究的對象罷。」

他又說：

「永遠不應離開自然。」

因爲，自然不僅是眞，而且是一切美的淵源。美是寓於一切的存在之

中的，自然之外沒有美。除了太卑俗太平常的事物之外，一切的自然物都是可以模倣的。

作家不止要模倣自然，而且還要模倣古代。因爲古代作家是非常理解自然的。古代作家曾用很美妙的藝術的形式表現自然。古典作家是很好的自然主義者。古典作品是我們的模範。因此，布爾喬亞的現實主義文學，同時須是古典主義的文學。然而，對於古代，須以一種批判的態度去模倣。這樣，波阿羅的這第三個原理，也是由合理主義出發的。

古典的現實主義的文學，同時要求一種好的形式。因此，波阿羅定出了他的第四個原則：藝術的完成之崇拜。他說：

「對於讀者，除了能使他歡喜的東西之外，什麼也不要給他。」

波阿羅要求對於形式、風格、韻律的注意，他以爲一切作品，需要明

諧、勻整和嚴密的結構。因爲始終以讀者爲對象，這種形式的要求，顯然也是從合理主義出發的。

因爲根本是從合理主義出發的，所以在古典主義的戲曲中，登場人物就自己的熱情來判斷分析自己的感情，在公衆的面前表示自己的信念。在詩裏面則有一種抽象的，論理的，超越了時間空間的世界，創造出來；在這世界中，有一種不屬於任何環境，也不屬於任何時代的抽象的人物行動着，判斷着。因此，古典主義的詩歌，一般都是缺乏歷史性的，戲曲也往往是缺乏歷史性的。而且，戲曲中登場人物的性格描寫，是缺乏個性化的。戲曲中的主人公們，並非有個性的個人，而是表現一個觀念或一個傾向的綜合的類型。例如，高乃伊、拉辛等所創造的人物，不外是忠誠，情熱，嫉妬，吝嗇等觀念的擬人化而已。

現代法國作家紀德(André Gide) 在論古典主義一文中說道：

「個人主義(individualisme)的勝利和古典主義的勝利是混在一塊的，而個人主義的勝利須拋棄個性 (individualite) 才能得到。沒有一種古典主義作風的長處不是化了一番苦心換來的。我們現在所最賞讚的畫家和文人，都有一種格調(Manière)，古典主義的大藝術家却盡力使自己沒有格調；盡力傾向平凡。如果他毫沒費力的達到了這種平凡，那便因爲他不是一個大藝術家。古典主義作品之是否强而且美，全看那作品裏的浪漫主義被制壓的程度如何。」

紀德又說古典主義完全是法國的產物：

「實在說來，從古至今，除掉法國的古典主義作家之外 ，我不承認有旁的古典主義作家 (只有歌德除外——但他也還只是因爲模倣古人才成爲古典主義者的)。關於這點，我覺得古典主義是一種法蘭西的發明物，如果 Classique 一字能够說是消磨盡了法蘭西的天才，如果浪漫主義沒有同樣知道使自己成爲法蘭西

的東西時，那我幾乎要把 Classique 和 Français 兩字看作同義字了；至少，法蘭西的天才是在古典主義的藝術中儘量實現了的。」

法國的古典主義，在戲曲中表現得最爲明瞭。戲曲之中，尤以莫利哀(Molière)的性格喜劇 (Comédie de Caractères)，最明顯地反映着當時資產階級的意識形態。

莫利哀的時代的特徵，一方面是布爾喬亞之日臻繁榮，一方面是宮庭生活的日趨糜爛。貴族與布爾喬亞的鬥爭，因此就日趨尖銳化。莫利哀本是路易十四宮庭中的俳優，所以他曾經製作了好些迎合宮庭貴族的要求的劇歌、牧劇和神話劇。但是他所專長的性格喜劇，却是攻擊貴族階級，擁護資產階級，同時也是讚頌絕對的君主的（因爲當時的王權是保護資產階級的）。

莫利哀的製作喜劇，是以批判人生，正風化俗爲目的的。他想藉着嘲諷以矯正社會的罪惡。他站在布爾喬亞的立場上，從四面八方，觀察各階級的生活。他說：「如果你要描寫人物，那麼，你須依照着自然去作你的描寫。」這樣地，他具體地描寫各階級的人物。他把所觀察到的人類的特質，造成各式各樣的類型。這些類型，可以分成三個種類，換言之，也就是三個階級。第一，是貴族，這是嘲笑的目標。第二，是各種職業的布爾喬亞，這是他所要嚴格批評的對象。第三，是僕役農民，這是引起喜劇的媒介。他在戲劇中，把各階級的類型羅列在一起，使他們的性格互相接觸對照，因而發生出滑稽的趣味，就在這滑稽中寓着攻擊和教育的意義——攻擊貴族階級，教育他自己所屬的資產階級。

莫利哀所描寫的貴族，有宮廷貴族，地方貴族，墮落的貴族，放蕩的

貴族，社交界的貴婦，僞善的僧侶。他對於這些貴族，完全是取否定的態度，嘲罵的態度的。在 Georges Dandin中，他描寫一個把女兒嫁給布爾喬亞，藉資寄生的窮貴族。在 Le bourgeois gentilhomme 中，他描寫一個掠奪布爾喬亞的貴族歐龍特(Oronte)。在 Le Misanthrope中，他寫出一個冷酷的，虛僞的，社交界的貴婦和假裝敬神的法利賽人。莫利哀描寫得最明確的兩個貴族的典型，是董•周女(Don Juan)和塔爾丟夫 (Tartuffe)，董•方是一個放縱、僞善、無神、殘忍的色魔。他對僕役們說：「太太、小姐、主婦、閨女，什麼都好，給我帶來罷」。他把征服少年美貌的女子的心，當作最好的快樂。他僞善地作着一切寡廉鮮恥的事。塔爾丟夫也是同樣的好色鬼，但不穿帶勳章的制服，却披着僧侶的袈裟。他設法闖入富裕的資產者阿爾貢的家裏，使阿爾貢保護他，他不僅想奪取阿爾

貢的金錢，而且想盜取他的另一種財產——老婆。

作爲自己的階級的教育者的莫利哀，在他的戲曲裏，不斷地向資產者宣傳：不應該模仿貴族的風俗習慣，不應該以和貴族攀親的事爲榮。他把有這樣的行爲的布爾喬亞，描寫得十分可笑。他又指摘布爾喬亞所犯的惡德，如守財奴的貪婪，婦女的不理家務，附庸風雅等等。但是莫利哀的諷刺布爾喬亞，却是希望他們改過爲善，與諷刺貴族階級的用意不同。在塔爾丟夫一劇的末了，寫塔爾丟夫奪取了阿爾貢的財產和妻子之後，忽然國王下令，逮捕塔爾丟夫，解救了阿爾貢，這就反映着王權保護資產階級的現實。

莫利哀所描寫的第三種性格，即下僕、聽差以及鄉下出生的使女和農民等，雖在劇中佔次要的地位，但使喜劇發生的，却是他們。這些人物是

非常素樸質直，有時是滑稽而不慚禮法的。他們發揮着不可思議的自然性，他們以動作言語從正面給上層階級一種嚴酷的批判。在董・方裏，作者描寫出一個與董・方相抵抗的農夫比愛羅。在Amphitryon中，作者描寫着一個挨了神（貴族）的毆打而從背後咒罵神的從僕索紀。但莫利哀所寫的典型的下僕，則是董・方中的施嘉那雷爾。施嘉那雷爾當着主人的面，作種種諷刺的笑罵，當着主人的背後，則罵他是狗，是惡魔。莫利哀只是利用這一階級的人物，以反對貴族階級，他對於他們的環境，却也並不憐憫。不過，他的打擊當時社會的下層階級，總沒有打擊上層階級那樣的厲害。

法國路易十四時代的古典主義，發展到十八世紀，漸漸地變了內容。這可以從十八世紀前半在歐洲最負盛名的服爾泰(Voltaire)的作品上看出

來。十七世紀的古典主義，在意識形態上是鞏固絕對主義的君主政治和國教教會的基礎的，但在十八世紀時，絕對主義的教會的秩序，已經瀕於破滅，而且「第三階級」，已經在經濟、社會及政治的諸條件上有了新的發展，它不再需要君主政治和教會的舊秩序的保護了，它的革命開始了。因此，這時候的文學成了破壞舊社會的觀念的武器。古典主義之中的合理主義的特性雖然仍被保留着，但這種特性，已不像從前那樣，單表現於作品之常識的構成，規則的遵奉，以及事件、性格描寫上的因襲的方法中，現在它是用了「啓蒙的」、「傾向的」色調來塗上作品全體了。

法國文學中的最後的古典主義者服爾泰，在他的晚年的作品中，完全失掉了古典主義的色彩，當他在猛烈地和舊秩序鬥爭的時候，所作的一切作品中，他是無暇保存古典主義的藝術美了。所以，法國的古典主義，在

他的身上迴光反照了一下之後，便就死滅了。

第五章　從古典主義到浪漫主義

古典主義文學衰微之後，我們倘若仔細地說起來，還有十八世紀英法等國的感傷的現實主義(Sentimental-realisme)和法國的似是而非的古典主義等文藝思潮，這些都是資產階級興起的各階段的意識的反映。但這些文藝思潮，我們可以看作是從古典主義到浪漫主義推移中的幾個小浪頭，那浪漫主義，才是古典主義以後的大潮。

浪漫主義是從十八世紀到十九世紀之間，風靡英、德、法諸國的偉大的文藝運動。這種運動的萌芽，發生在英國，但是成爲意識的運動的，却先在德國，而更傳及英、法。

那麼，浪漫主義究竟是怎樣的呢，他的特性在什麼地方呢？

在許多點上，浪漫主義是對於古典主義的否定(Antithèse)，但是，除了這消極的一面之外，浪漫主義還有積極的一面，就是對於人生的，新的觀察、思想、感覺方法的創造。它是文學傾向的進化上的新階段。

浪漫主義和古典主義相對照的諸特點，大致如下：

第一，古典主義是有世界主義性的；它超越了國民性，而看重人類的「一般」性，而且用了古典的（世界人的）服裝，加於這人類的「一般」性上。反之，浪漫主義則是有國民主義性的。它用國民、「民族」，來與「人類」相對置。——浪漫主義者之所以對於祖國的過去，對於民族和民間故事的蒐集，很有興味，便是因為這個原故。

第二，古典主義是從古典的古代去求立場的，浪漫主義卻對於希臘、

羅馬的歷史、社會、文化、藝術等不感興味。反之，為古典主義所無視的中世紀的 Gothic 時代，浪漫主義却從這時代追求渴望（Aspiration）之念。所以浪漫主義的作家，常在作品中描寫中世紀的生活，例如雨果的巴黎聖母院。

第三，古典主義是組織都市居民的意識的。古典主義祇知道都市（貴族的成分還異常濃厚），而且只愛都市。「自然」，只在被化成人工的古典的公園形式的時候，才能被他們所接受。浪漫主義，則以自然來與都市相對置。浪漫主義的作家是熱愛自然的，英國華茲華斯（Wordsworth）、拜倫、雪萊，法國的夏多勃里安、拉馬丁，都是自然的謳歌者，美景的描寫者。

第四，古典主義所表現的心境、思想、原理，是一般所承認的為全社

會（階級）所「共通的」心境、思想、原理。浪漫主義，則表現個人的生活感觸及生活態度。古典主義詩人把自己隱藏起來，他不談自己，浪漫主義詩人，則強調個性，使自己與社會相對立。縱然在描寫客觀的故事的時候，他也時常攙進慾望的詠歎，而把讀者吸引到自身的感情及思想上去（例如拜倫的 Don Juan 中及雨果的巴黎聖母院中的抒情的詠歎）。因此浪漫主義者常喜將自身作為作品中的主人公。

第五，古典主義者必先是論理學者。他愛一切抽象的東西和普遍的東西。他愛發議論。古典主義詩人在自己的詩篇中敘述某種抽象的判斷或思想體系，使自己的主人公們用了雄辯家的演說的形式，來論理地正確地發議論（如高乃伊和服爾泰的悲劇）。他到處都不見着個別的東西，而祇見有一般的東西，到處都不看事實而只觀念。在古典主義者的創作中的這些

特性，都是尊重理性，由合理主義去觀察人生的結果。浪漫主義和這正相反。浪漫主義者不是在理性上生活，而是在想像上生活的。在英國，當十八世紀時，已有許多作家，指出想像力是「詩人的主要才能」了。到了十九世紀，想像力成了詩歌之最高的調節器。浪漫主義者極端地發揮幻想力，屢屢把自己導引到妄想者，幻覺者的地步。在浪漫主義者，空想和幻覺便是現實。

第六，和古典主義的理知的冷靜相反，浪漫主義者愛好神秘和恐怖等的境界。關於這一點，海其博士（Dr. F. H. Hedge）曾用了比喻加以說明道：「使人們迷路的樹木繁茂的山谷及森林間的曲徑，是浪漫的，一般人所走的公路，是非浪漫的。灣灣曲曲地爲樹葉所遮掩着的溪流，和廣大直瀉的大河比較起來，是浪漫的。和白日對照的時候，月光是浪漫的。」

第七，古典主義的作品，是超歷史性的，浪漫主義者，則努力於再現歷史的具體的特異的現實。「地方色彩及時代色彩」的保存，實爲法國浪漫主義者向史劇的熱烈的要求之一。而且所與的環境是愈獨特愈好，愈奇異愈好，所以英德的浪漫主義作家很多喜歡描寫西班牙、意大利、東洋等特異的國家。

第八，浪漫主義注重極端的個性化。浪漫主義作家描寫人物，以形象愈特異，愈有個性的，算是愈好。這與古典主義的注重性格的普遍性，也恰恰相反。

最後，是文體上的問題了。浪漫主義破壞了古典主義所設定的聖典。在組織材料上給與作家以行動的自由。戲曲作法中的三一致，完全被推翻了。此外，如海其博士所說，文體上又有這樣的區別：「古典的文體是中

庸的，是作家自己的抑制，而浪漫的主體，却是自己反映。明快、沉着、公平地表現題材，這是古典文體的最大特色，而浪漫派的文體，却充滿了感傷、情熱及主觀的色彩。」

用另一種說法歸納起來，浪漫主義文學（一）在描寫的情趣上，具有着神祕、渴望、愛美、反抗、悲觀、憂鬱等重要特色；（二）在題材上，個人重於社會的生活，異常的現實生活，超現實的怪誕神祕的中世時代的傳說軼事，是重要的象徵；（三）在文體上，有破格的，色彩的，誇張的，暗喻的等特色。

產生這樣的浪漫主義文學的社會背景是什麼呢？——那是工業資產階級的成長。

我們知道，由於工業的迅速發展以及自然科學和技術的成功，最初在

英國，發生了工業資產階級，這階級在政治上代替了貴族資產者的勢力，在文化上，也要創造出它的固有的文化來。在藝術上，工業資產階級所要創造的，本是現實主義的藝術，但在這種藝術被創造出來以前，先有洗滌道路的必要，先有打倒舊的創作方法之必要。在這意義上，浪漫主義不過是在社會的轉換期中，適應着一種推移（由貴族資產者文化推移到工業資產者文化）的過度期的傾向。它對古典主義完成了否定的任務，批判的任務，一面却把它自己的手法和方法引導到極端。從這種意思上說來，浪漫主義實是資產者文學發達上的一個階段（古典主義——浪漫主義——現實主義）。但從另一方面說來，則浪漫主義的傾向中，還有許多貴族的遺物存在。因為歐洲各國（除了意大利）的浪漫主義文學的確立，貴族層、貴族的知識階級，或更正確的說來，各種貴族集團的知識階級，也曾盡了顯

著的任務的。事實上，英國的浪漫主義者中的司各德、拜倫、雪萊、華茲華斯等，德國的福克、諾瓦里斯、克賴斯特等，法國的夏多勃里安、拉馬丁、維尼，繆塞等，都是貴族階級的各種階層的代表者。因此之故，浪漫中主義的有幾種特性，便可以說明了——例如，讚美自然；回歸中世；從人生逃到那由想像及用技巧創造而成的世界；觀念論的——象徵的思惟等等；同樣地，有時也出現由德國的浪漫主義者們所懷抱的反動的，貴族主義的政治及社會的理想；有時也有那種沒落階級所特有的對人生之悲觀的解釋（如英國的拜倫，法國的維尼及繆塞）。但在大體上，浪漫主義文學畢竟是工業資產階級的產物。

浪漫主義文學，在法國發生的時候雖然較遲，但是法國浪漫主義的運動，却比英、德更有理論和組織。

法國浪漫主義運動之所以有理論有組織，是因爲法國文壇有着文學史家所謂「似是而非的古典主義」這一派的原故。古典主義者到了十八世紀的後半，漸漸偏重「理性」，而完全輕視「想像」和「情緒」，和十七世紀的形式內容並重不同，這時候的古典主義，變做只重形式，而將內容置於不顧。換言之，十七世紀的古典主義是尊重「形式」(form)的，這時候却完全成爲「形式的」(formal)了。還有，十七世紀的古典主義，是從希臘、羅馬、取得典範而再從這種典範中獲得感興。而這種似是而非的古典主義，却從古時的所謂「偉大的時代」中，尋求典範，就是完全成爲前時代古典主義的模仿。十八世紀古典主義之所以叫做「似是而非」者在此，新興的浪漫主義文學之所以不能不有團體組織，就是因爲這種似是而非的古典主義盛行，勢力太大的緣故。

法國的浪漫主義文學的先驅，雖然是夏多勃里安等人，但他們所代表的，乃是悲觀的沒落的貴族的意識，至於代表了資產階級的樂觀而向上的有前途的意識，并且和古典主義作劇烈的決鬥，使浪漫主義文學獲得最後的勝利的，則是維克多·雨果。

雨果在一八二七年所發表的史劇克林威爾（Cromwell）的長序上，就對古典主義戲劇的金科玉律「三一致」說，下着攻擊；他說：

「時間的一致和地點的一致同樣，是沒有意味的。將行動硬塞進二十四小時之內，是和將他硬塞進門房裏去，同樣的是一種矛盾。和一切行動需要特殊的地方同樣，適當的時間，也是必要。那麼，將同一的時間使用分量，加諸各種不同的事件之上，及在一切之上加以同一限制，這是怎麼一回事呢？不論對誰的脚，都用同一大小的靴子去套的鞋匠，不是可笑的麼？和鳥籠的鐵格子一樣的將時間

的一致和地點的一致配合起來，再依着亞理斯多德的遺規，將上帝在眞實界展開的一切事實，一切國民，一切人類，文學的地窖塞進去——這不是將人類和事物切碎是什麼呢？這不是使歷史的容貌改變是什麼呢？」

在世界文學史上，有一幕好比法蘭西民衆攻破巴斯提獄似的壯劇，那就是一八三〇年，雨果的戲曲歐那尼(Hernani)的上演。這個故事，我們必須在這里說一說，因爲這正是浪漫主義戰勝古典主義的一個關頭。

歐那尼是以十六世紀中葉的西班牙騎士爲題材的，五幕式十六場的長劇。劇情非常複雜，題材很富於傳奇的色彩，主要人物的性格，又描寫得非常的熱情，思想上又含着「人民能夠自選他們的皇帝或教皇」這種資產階級的觀念，形式上又完全是革命的——總而言之，這篇戲曲，是徹底地破壞了古典主義的原則的。

於是鬥爭起來了。古典派知道這個劇本要出演，事前就設法破壞，在報紙上加了種種的嘲罵，說得它一文不值。浪漫主義的信徒，則熱烈地準備爲擁護它而戰鬥。二月二十五日——這戲開演了，雙方就在戲院裏鬧了起來，古典派吹着口笛，大喝倒采，浪漫主義的「鐵軍」，則用更高的聲浪叫好。幾乎每一行詩句在一邊倒采一邊叫好的紛擾中經過。當時那批浪漫主義的青年，連在服裝上，也標新立異，表示着對舊形態的反抗。雨果的夫人曾經描寫他們的樣子說：

「他們都以其長髮，長鬚，表示獰猛的樣子。他們穿了種種奇怪的服裝，天鵝絨的上衣，西班牙式的外套，羅伯斯庇爾式的衣服，亨利三世式的大帽。」

其中尤以戈恬（Gautier）爲最特別，他找了一塊艷紅的軟緞，用它做成一件胸甲式的背心，穿了去看歐那尼，坦然地不管無數俗氣的觀衆對他

嘲笑。當戲曲演到歐那尼說出以下的言語時，浪漫派的青年們特別拍手歡呼起來：

「——王呀，請看下面！

啊！民衆！大洋！奔騰的波濤！

無論什麽一投下去，都要翻動的地方！

這破壞王座，搖動墳墓的波濤！」

在前後幾乎達百次的公演期間，都充滿了這樣的鬥爭和紛擾。到了後來，古典派日漸感到自己的失敗了，於是只得以漫駡相報。一八三五年時，特·霍蘭納(de Hauranne)曾說，「浪漫主義者是狂人」；特來斯克呂士(Delescluze)曾說「浪漫主義便是野蠻的意味」。最後，波爾·羅爾曼(Baour-Lormain)說：「一切浪漫主義者都是惡漢」。但是這到底沒

有什麼用處，因為古典主義，畢竟已隨着貴族階級，成為過去的東西了。

浪漫主義在語言文字方面也有很深的革命。這也在雨果的作品上表現得最明顯。在古典主義時代，文字都有一定的形式。「從一個字上，可以分出或為公侯廷臣或為無聊文人」。一切民衆的表現，都被視為鄙俗之文而在捨棄之列，因此，雨果這樣的說：

「我吹起了革命的風。
我把舊字典戴上紅帽子。
從此沒有元老院的話！也沒有平民的話！
我在那洋溢的暗影中
把語言的黑色羣與思想的白色羣相混。」

浪漫主義者，將從前被貴族的文學以畏忌之心所放逐了的民衆的要

素，用來使法國文字增加豐饒。關於這，雨果又說道：

「……束縛民衆的言辭的枷鎖，
我打破了。從地獄中
救出了一切獄底的古語與死的羣衆。」

雨果，這浪漫主義的大詩人，他知道語言文字的改革，在精神革命方面的意義。他高聲宣言：

「神聖的進步啊，因你的庇護革命，現已
在空中，在聲音中，在書籍中響着了，
在躍如的言辭中，使讀者感到它是活躍着。
它叫着，它歌着，它教着，它笑着。
言語與精神，這樣同得了解放！」

資產階級的浪漫主義的大革命，於是遂告完成。

第六章　從浪漫主義到現實主義

隨着資本主義與工人運動的增長的程度，浪漫主義的情緒開始讓位於社會的及現實主義的觀念。這新的觀念，在十九世紀，和前世紀一樣，先是產生於英國，後來又由法國把它翻譯爲社會的語言，使之成爲整個歐洲的遺產。

我們在前面已經說過，古典主義，浪漫主義，現實主義，都是資產階級文學的發達上的階段之一。古典主義的文學，是商業資本階級和從事商業的一部分貴族相結合，反對純粹封建貴族的時期的文學，浪漫主義的文學，是工業發達之後，資產階級決定地推翻了貴族階級，樹立自己的支配

權的時期的文學。現實主義文學的發生，則在資產階級完全得了勝利之後。所以，我們可以這樣說：現實主義的文學，是資產階級的文學的最後的完成的形式。但在同時，新興的勞動階級的觀念，也漸漸在現實主義文學之中顯現出來了。

和浪漫主義是對於古典主義的揚棄一樣，現實主義，也是對於浪漫主義的揚棄。

浪漫主義帶着極厚的回顧性，現實主義則以描寫現代爲任務。縱然有許多現實主義者們，因了對現實失望（如佛羅貝爾〔Gustave Flaubert〕的沙蘭波〔Salambô〕）或因想從過去中發現出現在的根幹（如佛萊塔格〔Gustave Freytag〕的祖先〔Die Ahnen〕，或因利用過去的題材較易指示現在的腐蝕等的理由，依然把眼光向着過去，但他們在過去描寫之中，

却把自己的現實的，自然主義的手法，在歷史的精確性及確實性的意味上應用着。不過現實主義者所表示的主要的興味，正在對於現代的現實。現代社會的描寫這回事，纔是他們的主要任務。

浪漫主義是幻想的；它尊重一切神秘的及童話式的東西，尊重一切恐怖的及異常的東西。但在現實主義的詩歌上，這種神秘性和惡夢性是被消滅了的；這祇徹徹地表現於英國的狄更斯(Charles Dickens) 布爾威(Lytton Bulwer) 及法國的佛羅貝爾等初期的現實主義者們罷了。但即使在幻想的領域中，現實主義者也裝進了幻想及幻覺描寫之精確性的手法（如佛羅貝爾的聖安東尼之誘惑）。

浪漫主義是與農村及領地等相聯結的。其中的自然的感觸及風景畫的優越，即由此產出。但反之，現實主義却是都市文化的產物；都市是小說

的事件及人物的原泉，都市也是抒情詩人們的感興的源泉。倫敦的素描——這個標題，是狄更斯最初的小說集所給與的。想以巴黎為小說的主人公，還是左拉 (Emile Zola) 青年時代的空想，這個空想，他在他最初的小說戀愛的一頁中實現出來了：書中所描寫的戀愛戲曲的四部分之各一部，都是以一年裏各時季的巴黎的景色來完結的。這個空想，其後又在以巴黎為標題的長篇小說中實現。其他同樣的例，頗為不少。

浪漫主義，是極緊密地與資本主義以前的社會諸階級——貴族階級及農民階級相聯結的。現實主義則替大小的資產階級開放了門戶，而以描寫此等階級的風俗習慣為主，並且也連帶地捉住都市住民的勤勞層及一部分的無產階級。龔古爾兄弟 (Edmond et Jules de Goncourt) 在他們自己的宣言中堅說着：在我們的民主的世紀中，決沒有把社會的下層摒棄於文

學之外的理由。

浪漫主義是觀念的，它以爲觀念的世界比較物質的世界還更現實些。在英國及德國，浪漫主義是非常緊密地與觀念論的形而上學相聯結着的（如柯里紀〔Coleridge〕及諾瓦里斯〔Novalis〕等）。反之，現實主義乃是實證主義的。在法蘭西，現實主義與自然科學的實證主義的關聯，特別明顯（如巴爾扎克，左拉）。「實證哲學是現實主義或自然主義藝術的原動力。」——斯瓦覺 (Svajio) 這樣地說（見現實主義呢自然主義呢）。「十九世紀的中葉，實證的精神在知力的生活之一切的領域中都壓迫着浪漫主義。在哲學上稱爲實證主義的東西，在文學上得了現實主義或自然主義的名稱。」——泊里錫(Pellissier)這樣地宣言着（見十九世紀的法蘭西文學）。「自然主義文學的勃興——這不外是唯物論的哲學之侵入小說

罷了」。——多卜列這樣地說（見自然主義的進化）。

浪漫主義把創作建築在想像上面；現實主義則以觀察和研究來與想像相對置。生活及心理描寫之精確這件事，成了現實主義作品之主要的要求。法蘭西的作家玉蘭梯（Louis-Emile-Edmond Duranty）在自己的雜誌現實主義中，把現實主義定義爲：「社會環境的精確的再現」，爲無虛僞，不做作的表現。英吉利的女作家喬治・葉麗阿特(George Eliot)在小說亞當比得（Adam Bede）的序文中，宣言她的任務是：以「裁判所的證人在宣誓之下來證言」的那樣的「精確性」來描寫人生。龔古爾兄弟提議：稱呼法國的新的現實主義的流派爲「人類的證書(document）之流派」。

照現實主義者們的解釋來說，藝術的創造是與科學的創造極相接近的。左拉在實驗小說一書中，特別執拗地明瞭地表現出這種思想而且擁護

着這種思想。

現實主義和自然主義，還是——「將基礎放在事實及證書上的分析及實驗的方法」。「我們自然主義者們，是將各個事實付諸觀察和實驗的。但反之，觀念論的作家們，則容許那不依據分析的神祕影響，而站在那不曾見過的事物之世界，站在自然法則之外的」。「科學的研究和經驗的判斷，是廢棄觀念論者們的一切的假說，而將觀察和實驗的小說（roman d'observation et d'experimentation）放在純粹虛構和純粹想像的小說（roman de pure imagination）的地位上」。「祇有向着眞實突進的藝術纔是偉大的。」

現實主義者，尤其是自然主義者，都不是站在比生活還高的地方，不站在生活之外，不是將自己與生活相分離而是與生活相溶合的。因爲正和

資本家企業家在生產上去爭取生活一樣，問題是要在文學上去成爲生活的主人。據德國的一位反對這種傾向的女作家勞拉馬爾荷爾門說：「自然主義是從社會的下層階級以及從那更爲原始的文化中產生出來的人類的藝術形式；是不能夠把自己與外的世界相區別的賤民，用以像池水反映物象一樣地反映世界的藝術形式。」

表現爲這種賤民——生活征服者，同時也表現爲自然主義作家之最明快的雛形的人，便是左拉。留卜林斯基（現代主義的發端）說：「左拉是不知道舊文化的巴黎的；這已是資本主義以破壞的力量侵入進來而含有數百萬人口的都市了。新的階級和新的大衆勃興起來了。這種新階級和新大衆，對於路易十四世的時代自不用說，關於盧梭的優雅也是毫無所知，就是拿破崙時代，也不過勉強是喪失了生活內容的哀切的傳統罷了。沉重的

粗暴的大膽的爲生存的鬥士們，埋葬了舊都市的舊街道，因之，假如在這一點上，巴爾扎克不曾超過了左拉，那麼他們或者就要把左拉當作自己的有資格的詩人的罷。然左拉不僅是一個征服者而且也是一個革新者。他不僅是强力的賤性格，而且也是技術家，是技師的兒子。惟其如此，他纔把生活的新內容當成現實的現象而不潦草地把它處理；他纔研究湧援於他周圍的現代生活的原因和組織的基礎而跳入了技術和自然科學的擁抱中去了。」

布爾喬亞經濟之發達，必須要有精密科學的發達。現實主義時代，同時也是精密的知識的發達時代。盧那卡爾斯基說：「資本主義要求物理學，化學，生物學等的發達。機械學和造機學（沒有精密，科學便無意義），是資本所絕對必要的。因之它（資本）不得不尊重那將它們向前推

進的科學。知識階級之大部分，因之遂投身到科學的工作上去，而且它遂成了作家們的嫡親的兄弟。在十年——二十年前，我們幾乎見不着埋頭於自然科學及精密科學的知識份子。但反之，隔了十年之後，我們便見有許多知識階級出身的人，把自己的努力獻給科學的知識。這種現像馬上反映到藝術上來了。現在藝術家所重要的是現實；非觀察現實不可，非認識現實不可，他們呼吸着下列的確信之雰圍氣了：祗要正當地認識了現實，便有克服現實的可能。一面，廣汎的大衆（更精確地說來，資產階級的廣汎層）開始從自己的環境中產出世態描寫（並非飛行天上的）的自身的作家，另一方面，觀察的精神——更精確地說來，事實的研究，開始發達了。從這兩種原理上，便生出了那想把藝術轉化為現實認識的工具的努力，而現實主義也便這樣地展開了。」（見歐洲文學第二卷）。

現實主義的作家多得眞是不勝枚舉，其中最全面地描寫資產階級社會的生活和觀念的，要算法國的巴爾扎克。

巴爾扎克在他們的小說中，以現實主義的調子和科學的態度，描寫了十九世紀前半期的法國資產階級社會。他的描寫的精確，跟後來馬克斯（他是巴爾扎克的崇拜者）研究資本主義本質時的精確同樣。巴爾扎克從戈齡克小說（「神祕和恐怖」的小說）的影響之下開始他的文學活動，後來進入到大規模的社會世態描寫小說的創造中去。他於一八三四年時，決心把自己剛剛想好的東西，和他已經用這種樣式寫好的東西，合成一個全體的大作，合成他自己的時代的「風俗畫」，經過八年之後，他就替這些小說想好一個總標題，叫做「人間喜劇」(La comédie humaine)

在構成人間喜劇的九十篇小說中，我們可以看到「王政復古」，及「七

月專制」時代的全部法國社會，生動地現於面前。巴爾扎克尤喜描寫那長成於資本主義社會內的資產階級。他所描寫的有營利者，高利貸，投機業者，大銀行的代理人，外交官，大臣，商人，農民，僧侶，官吏，罪犯，警察等等。他在巴黎香水商人的故事中看到古代的偉大，他把這商人的破產，跟特洛亞（Troy）城的陷落相比較。他說：「特洛亞與拿破崙不過是詩而已。顧這故事，是誰的聲音都不曾想過，而且看去是那樣缺乏偉大性的，資產階級盛衰的詩！」

巴爾扎克的家族及財產的觀念，非常之深，他在鄉村牧師中，對於「民法繼承篇」的命令公平分配財產，細分土地，使土地的富因以減少這事，頗致其慨歎。他是主張「在法國，應當有代表財產的極有能力的貴族院」的。

巴爾扎克具有非常深銳的觀察的天才。他把爲金錢的黴菌所侵蝕的社會之新雰圍氣，巧妙地加以表現。原來自貴族的特權廢止以來，金錢成了不可抗的至高無上的支配者，所有的人類，都被它所征服。不論何處，如政治，習慣，風俗，甚至最高貴的感情中，都被金錢所侵入。人們以金錢之名而行戰鬥，爲了金錢，在交易所中有決死的爭戰。這樣，到處只見追求着金錢。對於金錢的力量，人類不能抵抗，只好被它所牢籠。「金錢便是一切，它支配着法律，政治，風俗，習慣。」這是居人間喜劇全部之首的烏傑尼．格蘭台中的話。

巴爾扎克自誇道：「這樣，自上至下，在一切情形中的社會，無論法律，宗教，歷史，現代，我都加以分析和觀察。」但是，他雖然充分地描寫了上層及中等社會。但對於下層社會，却是忽略了的。因爲在一七月專

制」時代，勞工階級雖已存在，但還沒有組織，還沒有如在「第二帝政」下那樣的表明出它的要求。因此，巴爾扎克就不注意到它。

另一方面，巴爾扎克也有浪漫主義者之稱。這個原因，就在於現實主義的性質上。同樣是資產階級的意識的產物的古典主義、浪漫主義、現實主義，繼起的一種雖然是對於前面一種的反動，同時却也是前面一種的繼續。現實主義否定了浪漫主義，却也承繼了浪漫主義的許多特徵。巴德拉說現實主義的特徵中：（一）自鳴孤高的孤獨態度，（二）厭世主義，（三）對於上層階級的侮蔑，（四）誇大，珍奇，及病的趣味等項，完全是浪漫主義的遺物。這確是有趣的觀察。佛羅貝爾超然地愛好孤獨，這是周知的事實，左拉一般的勇士，也和浪漫主義者一般的愛好寂寞。在佛羅貝爾的厭世主義中，有許多浪漫主義的「時代病」及憂鬱的要素。此外左拉

及佛羅貝爾作品中的對於上層階級的反抗，厭惡凡庸及喜歡珍奇，變態及病理的事物，也都可以說是浪漫主義的遺產。

巴德拉從這種觀察，他以爲浪漫主義和現實主義（包含自然主義），是因爲本質相同的各種要素的配合不同，所以變成了不同的形態。

高爾基也說過：像巴爾扎克，果戈里，屠格涅夫，託爾斯泰，契訶夫等等的思想家——大作家，是很難明白地斷定其爲浪漫主義者抑爲現實主義者的。因爲，在這些作家的作品裏，浪漫主義的特徵和現實主義的因素都具備着。

第七章　所謂「世紀末」的文藝思潮

資本主義發展到十九世紀後半，已經登峯造極，而且日益暴露出它的本身的矛盾來了。資本主義使資本集中於少數大資產者之手，卻使多數人破產。資本主義所造成的社會生活，對於多數的人羣，是貧窮，過勞，卑賤，羸弱，以及不正的社會罪惡，人們心中充滿了熱狂的不安，笨重的失意，可怕的預言以及卑屈的絕望。因此，在十九世紀之末，發生了所謂「世紀末」的一種思潮。

「世紀末」，是法文 Fin de Siecle 的譯語。諾爾陶在一八九三年所發表的變質論中，寫着人們使用這句話的情形道：

「有一個國王，住在法國巴黎，但在政治上還把持着一種權力。某日，在賭博的時候，失却了他全部的財產，他沒有法子，只好和故國政府談判，將政權以一萬法郎的代價賣脫，自己永遠地做一個庶民。你看：這是何等『世紀末』的國王！

「殺人犯蒲朗其尼被處死刑，有一個監刑的官吏，剝了他的皮膚來做自己和朋友們的烟草袋和紙牌盒子。這是何等『世紀末』的官吏。

「有兩個美國男女，在瓦斯工場裏結婚，結婚之後，立刻坐了輕氣球去作新婚旅行。這是何等『世紀末』的結婚！

「某官立小學校的兒童，和兩個同學一同散步，偶然走過他父親常常因爲欺詐破產而入獄的監獄，於是他含笑對他的同學說：『那處是我爸爸常去的學校呢！』這是何等『世紀末』的小鬼！

「兩位同學的良家姑娘在路上散步，其中一個歎了一口氣，她的朋友問她

時，她說：『我和洛爾互相戀愛着呢』。『那不是很好麼？這樣的好男子！你爲什麼還要歎氣呢？』『因爲他沒有財產，所以爸爸媽媽一定要我嫁給有錢的男爵，……那個蠢猪一般的東西！』『那又有什麼不好呢？你和男爵結了婚，再使洛爾做了男爵的朋友……』這是何等『世紀末』的姑娘們！」

看了以上的幾個例子，就可知道，「世紀末」一語，實在是對於資本主義下面的社會生活的各方面的，消極的否定。金錢支配着一切，人生的尊嚴，正直，優美，純潔之點，都被金錢所破壞了。因此，「世紀末」的思想，完全是一種黑暗，絕望的思想。

在這意義上，十九世紀後期的現實主義作家，如莫泊桑，左拉，易卜生，屠格涅夫之類已經帶着「世紀末」的傾向。因爲他們都是客觀地暴露了資本主義社會的黑暗，或則表示了絕望的虛無思想，或則表示了對這種

黑暗作鬥爭的傾向的。

但在文學上，被叫做眞正的「世紀末的作家」的，却不是上述的那些，而另有其人，那就是所謂「頹廢主義」，「象徵主義」，「唯美主義」的作家們。

頹廢主義以至唯美主義的作家和後期現實主義的作家雖然共同體驗了「世紀末」的社會的黑暗，但他們和否定資本主義社會的現實主義者不同，他們是有着改造生活的意識的。不過他們的所謂改造生活，並不是眞正的社會生活的改造，而只是仍在資本主義的組織之內，找尋個人的出路。他們的方法，乃是在觀念中把現實的醜惡加以美化，藝術化，這樣就算是追求到了新生活的樣式。因此，這類的文學，是根本地與現實主義的一切傾向相反的。

我們且先看一看法國的頹廢派的特徵：

第一，反科學的傾向。頹廢派思想的第一特徵，是反科學的傾向。自近代文明的自然科學勃興以來，使人類對於宇宙間一切事象，都用唯物的見地去觀察和解釋。現實主義的文學，就是十分尊重科學的。頹廢的人們則極端憎惡這種態度。莫理思(Charles Morice)說：「科學奪去了神祕，奪去了眞美，喜悅和人道，所以我們現在非反對地從侵入者叛逆者的科學裏去取出神祕主義不可。換句話，就是我們要奪回科學所偷去的一切，不，或者可以說我們是要奪取科學本身的一切財產。」頹廢派非難科學的人生觀，經驗論，機械觀，宣言科學的破產，而一味希望從科學超脫。

第二，自己崇拜的傾向。頹廢派反抗了從來的科學的人生觀，所以已經沒有外力的憑籍，他們除出「自己」以外，已經沒有可以依靠的東西。

因此他們都是極端地自己本位的。法國詩人波特萊爾非常地尊重自己。頹廢派的白壘（Maurice Barrés）也說：「我們在世界上能夠真的知道而且的確是真的存在的，只有一種。這種可以接觸的實在，就是『自己』。宇宙不過是因『自己』的如何而看作美醜的一張壁畫而已。我們非執着於我們的『自己』不可。」

第三，偏重技巧的傾向。這種傾向，在根本上也不外是對於現實主義所採取的自然科學經驗論和機械觀的反動。頹廢派排斥自然的現實的方法，而採取架空的技巧的態度。波特萊爾曾經說過他歡喜畫面上繪着的女子顏面，甚於充滿了自然的色彩的真的女子的相貌。愛好舞台上模造的樹木山水，甚於自然的實物。這種說話，最能表示出頹廢派的第三特徵。這種傾向，王爾德可算是極端的代表。

第四，無感覺的傾向。頹廢派的第四種特徵，是無感覺 (impassibilité) 。當然，這種所說的無感覺，不是感覺或感情遲鈍的意思。他們的所謂無感覺，就是極端地執着於自己的藝術，而對於一切社會的道德宗教習慣制度等毫無興味。所以這一種特徵，也可以說就是藝術至上主義。波特萊爾說：「詩在詩的自身之外，毫無目的，也不能另有目的，除出爲着作詩的快樂而作的詩之外，決計沒有真詩。」這話很可以代表這種傾向。

第五，偏重「惡」的傾向。這種傾向，就是頹廢派之中的所謂「惡魔主義」(diabolism) 的中心，換句話說，就是深刻地愛好人生醜惡面的傾向。第一至第四的諸特徵，是頹廢派作家的創作態度上的特色。這裏所說的第五特徵，則是他們選擇題材的傾向。就是，他們創作詩歌小說的題材，大半取諸人生的醜惡和黑暗的方面。尤其是惡魔派作家，他們在醜惡

黑暗的事象中，認識了美的存在，而將這種醜惡黑暗當作美的事象而描寫。這與向來也描寫人生黑暗面的現實主義文學，完全不同。現實主義作家的描寫醜惡黑暗，是意識了那是醜惡黑暗，而把它描寫出來的，頹廢派則將這些醜惡黑暗當做美感而表現。一個是因為要否定醜惡而描寫醜惡的，一個是因為美而愛好醜惡，更因愛好醜惡而描寫醜惡的，這一點，是現實主義者和惡魔派之間所不可混淆的一點。波特萊爾的最著名的詩集，其題名叫做惡之花 (Leo Fleurs du Mal)，這就是表示着這種特徵。

我們現在再來說一說英國的唯美派的特徵。

唯美派的最顯著的代表者是王爾德 (Oscar Wilde)。王爾德不僅在作品上，即在他自己的為人，也經歷了極有興味的浪漫生活。一時也曾享受過一代流行作家的奢華生活。但是自從因道格拉斯 (Alfred Douglas) 的

男色事件得罪入獄之後，名譽地位，完全喪失，轉輾漂泊，直至客死於巴黎的旅店。他在自己的懺悔錄獄中記上說：「自己的生涯，對於自己的時代，有一種象徵的關係。」的確，他的生涯和作品，對於世紀末的時代，是有象徵的意義的。

關於唯美派詩人的特色，英國唯美主義運動的著者哈米爾頓的批評，最爲適切。他說：「唯美派的詩的特徵，是情慾的，官能的，暗示的描寫，誇張的隱喩，奇怪的古代文字，和古代俚謠的音律。」

王爾德在許多的論文，如架空的頹廢，藝術家的批評家等裏面，直接地表示着他的唯美主義的主張。他的理論的要點，可以歸納爲下列的三項。

第一，他以爲藝術應該從人生游離，應該從人生超脫。一爲人生所束

縛，卽不能得到完全的藝術。他自己說：「現實的事故，都足爲藝術之累。一切藝術上的壞處，都從實感產生。自然就是明白，而明白的就不是藝術。」他又說：「一切惡藝術都從復歸於自然和人生而產生。」「活動在實行的瞬間已經消亡，這是卑下的事實。這個世界，是由『歌唱的人』替『夢想的人』所造成的」。從以上的話，我們可以知道王爾德的唯美主義，是完全超脫現實的藝術。

第二，「藝術除出他自身之外，什麼都不表現。藝術有獨立的生命。只在藝術自身的途上才有藝術的開展」。換句話說，藝術的目的只有藝術，美的目的只有美。所謂「爲藝術的藝術」(Art for Art's Sake)就是這種思想的根本。

第三，據王爾德的意見，藝術不是人生之鏡，而人生才是藝術之鏡。

這就是說，人生是模仿藝術的。叔本華批評和分解了近世思想的厭世傾向，但是造成這種思想的却不是叔本華而是莎士比亞的哈孟雷德。有了哈孟雷德的厭世主義，現世才有厭世的傾向。虛無主義起於屠格涅夫，而完成於陀斯妥益夫斯基。如此，藝術是常常先於人生的。藝術不是人生的描摹和寫生，而是專爲藝術自己的目的而創造。有了這種創造，人生才能成爲這種藝術的樣子。這種事情，不僅在人生方面，在自然方面也是如此。現在的倫敦人都知道倫敦的霧。但是，他們不是因爲有霧而知道霧的，乃從因爲從來的詩人畫家使他們認識了霧的美，所以才知道霧的。在倫敦，確定古來就有着霧，但在藝術產生之前，誰都不認識它。所以，即使是自然，也要有了藝術的改造才能存在，所以自然也是模仿藝術的。

總之，以上所說的唯美主義，是將「美」當作絕對至上而極端地和現

實遊離的，所以全體的特色在「技巧的」這一點。因此王爾德所最重視的是「非現實的，卽反對現實的『羅漫斯』(Romance)」。他的論文架空的頹廢中所說的「架空」(Lying)，據他自己的解釋，是「美而非實際的故事」。換言之，就是 Romance。他非常痛恨現實主義。他痛罵左拉道：

「從藝術的見地看來，左拉的作品差不多全無價值，只是零分。他的作品中的人物，都是頹廢而可憐的人們，罪惡之結晶的人們。這些人物的生涯，是毫無興味的紀錄。誰能對這些人去注意呢？我們對於藝術的要求，是珍奇，魅力，和想像，簡單地說，只是美而已矣。所謂眞實存在的人，就是這個現實世界上從來不曾存在過的人的意思。所以作家要從現實世界上借用人物時，最少限度，也該不用實世界人物的寫生，而須改造這些人物。但是左拉的人物，却全是寫生。他的作品之所以毫無價值，就是爲此。」

王爾德在他的小說杜蓮格萊的畫像中，就把他的這種唯美主義實踐着。他的這篇作品，與其說是純粹的小說，毋甯說是一種述異。這篇作品發表之後，就被一般社會當作非社會的，不道德的，病態的作品，而猛烈地加以攻擊。

我們看了頹廢派和唯美派的文學的各種特徵之後，就知道可以用一句話去概括它們，就是，這類文學，完全是超現實的——不，甯可說是企圖超現實的。在這類超現實的文學後面，我們可以看出一種社會背景，就是，當資本主義社會已經暴露了矛盾，使民衆的多數感覺失望，而發生了破滅的危機的時候，聰明的資產階級，却想用人工的方法，來掩飾矛盾，引導人心入於幻想的美境，藉以挽救資本主義的沒落。

在王爾德的時代，已經發生了社會主義。因此王爾德也寫了一部叫做

論社會主義的書。在這裏面，他是社會主義的贊成者。但是他的所謂社會主義，也是以唯美主義為出發點的。他的贊成社會主義制度，並不是為了要使社會繼續往前發展，不是為了要從新征服自然界，而是為着實現唯美派的資產階級的理想；不是為了要消滅病態的嗜好和病態的享樂（這種病態的嗜好和享樂是由有閒階級所產生的），而是為了要在全人類中推廣這種嗜好和這種悠閒。王爾德毫不理解科學的社會主義的道路，他毫不理解工人運動，他的「社會主義」，只是想把資產階級帶到一種虛幻裏去而已。

但是，無論如何，意識總是被生活所決定，觀念總是由現實所產生的。如上所說的唯美主義詩人王爾德，當他因犯罪下獄，經驗另一種生活之後，他的唯美主義就不得不破滅了。據紀德的回憶錄中所說，王爾德出

獄之後，這樣地對紀德說道：

「俄國的作家是很出色的。使他們的作品成爲那樣偉大的，那是他們寓在作品裏面的同情。從前我不是很愛讀波華荔夫人的麼？然而佛羅貝爾不願把同情放進他的作品裏面，因此他的作品只顯得小氣，狹窄；同情，是使得作品開展，顯得偉大的。……你知道，老友，同情這東西，還曾阻止我自殺麼？啊！當我入獄的頭六個月中，我實在痛苦極了；痛苦得想自殺；然而，當我觀察別人，看到他們也同我一樣的痛苦而發生同情的時候，我就不想自殺了。哦，老友，同情是一種可感歎的東西；然而我先前不知道它……當我入獄時，我只有頑石一般的一顆心，我只追求享樂，但是現在，我的心完全碎了。現在是同情充滿我的胸中了；現在，我知道同情是世上最偉大最美麗的東西。」

這一番談話是有非常重要的意義的。主張超脫人生，游離現實的王爾

德終於被俄國作家所常常表現的「同情」——正視了現實的人生之後的產物——所征服了。這豈不就是現實主義對於他的征服麼？

第八章　二十世紀的種種傾向

二十世紀是一個非常複雜的時代，是一個重要的關頭。

在二十世紀，資本主義已經踏上了沒落的過程，但是資產階級還是努力作着最後的掙扎。

在二十世紀，發生了帝國主義的大戰。

在二十世紀，社會主義的思想和運動瀰漫了全世界。

而且，在二十世紀，社會主義的國家——蘇聯居然出現了。

在這樣複雜的現實之下，文藝思想，當然也是很複雜的了。

我們先從二十世紀的資產階級文學說起罷。

資本主義，在二十世紀的初頭，達到了最後階段的發達。這時期的資本主義的特徵，是大資本的托辣司化，大都市的成長，生產技術的飛躍的進步。在這樣的資本主義的新時代中，資產階級的文藝，就產生了一種新的傾向，如瑪察在現代歐洲的藝術中所說

「在新時代的發展上，最重要的要件是技術。資本主義的新時代，是從封建時代的靜學（它在市民主義的時代，也保持着自己的位置）移向力學去的。正在發展着的資本主義的最重要的口號及其最重要的保證，是運動的增加和加速。變更了生產形式的這原則，非將藝術形式也加以變更不可。而在事實上，這原則，不但對於藝術及文學的舊形式，給與了新的主題而已，並且也給與了新的節奏，新的聲音，形式和新的內容的相互關係的新的體系。不但看見了時代的力學的性質而已，從種種的機械運動中體驗了肉體的歡喜的青年文學者及藝術家們，還發

見了他們的感情不能在印象派，象徵派等等的形式的狹的消極性之中發盡。所以，他們就有了爲着『新的生活底新的本質』，來創造新的，更積極的，更力學底的形式，而破壞舊形式底狹隘之必要了。

「那本質——是運動，那使徒——是未來主義者。」

「未來主義」(futurism) 發在於意大利。但在其他各國，各種知識分子集團所表現的種種傾向，如法國的激越主義 (proxyism)，力學主義 (dynamisme)，一致主義(unanimisme)，安普主義 (Hampisme，由安普所創造的生產小說)，德國的以「處女地」(Neuland) 自命的文學者集團等，——都可以相當地說是未來主義。

意大利的未來主義的倡導者，是馬里納蒂(Marrinetti)，他在一九〇九年發表了未來主義派的第一次宣言，那裏面說：

「我們要謳歌那浴於強烈的電光中的兵工廠和船埠的夜的波動，謳歌那饕餮的車站，一氣吞進噴濃烟的長蛇，謳歌那由濃烟的互鍊，掛向雲端的工廠，謳歌那由長煙囪如捉住了韁索的鋼鐵之馬一般的，奔騰於鐵軌之上的機車，謳歌飛機之滑溜的飛翔」等等。

在後來所作的「技術的」宣言之中，馬里納蒂又指出了未來主義新詩歌的又一特徵——就是從詩歌中排除人類，個性及心理：

「在文學中，『自我』，即一切心理，是應該滅絕的；在現在，人類是絕對的沒有興味的；所以在文學上，應該滅絕人類。最後，應該由物質代替人類，這物質的本質，必須作直觀的理解。在今日，一片樹木或鋼鐵的熱氣，在我們之中，是可以引起比女人的微笑和淚更強烈的熱情的。因爲我們是在文學之中，描寫動力者的生命。」

因此，把都會，機械，物體，物質，生活導入於運動中的力，速力——這一切，被未來主義定爲詩歌的新主題。事實上，他們的詩不外是適應於工業的，技術的，即高度形態的資本主義社會的詩歌罷了。

未來主義者看見都會的力學性，機械的運動以及新的生活的積極性，但同時也陷於美的盲目性。他們讚美飛行機，因爲它的運動非常出色，又因爲它將人們從視野的狹隘裏解放；他們也讚美戰爭，因爲它的運動是無上地偉大的，又因爲它將人類從平常的消極性裏拉開；他們也讚美革命，因爲它的運動中的偉大的性質，更勝於戰爭，又因它將人類解放——）但因在意大利，乃是法西主義的「革命」得了勝利，所以未來主義，就成了法西主義的擁護者，成了侵略者的號手（如在意大利侵略阿比西尼亞時未來派所表現的那樣）。只有在俄羅斯，由於勞苦大衆革命的實行，未來主義

者也加入了這種革命。

二十世紀的初期——金融資本主義的支配時代——同時也是帝國主義的時代；西歐的一切先進諸國，充滿了帝國主義的意識。這帝國主義的意識的構成部分，便是：「（一）人種不平等及價值不同的觀念。（二）白種人高於其他一切人種的觀念。（三）所謂「白色人種」的「文明的使命」之觀念。（四）白色人種之民族上的體貌之優越感。（五）暴力與戰爭之讚美。

隨着帝國主義及其意識的强化，西歐文學之中，產生了新的主題，新的形象，新的氣氛。文學之中，第一是進來了新的人物——用着英雄情調所描寫的軍官，戰士——帝國主義思想之具現者及實現者；第二是遠處的，被征服的殖民地；第三，是各種民族的「權威」的思想；第四，是

戰爭的主題和熱情。與這種新主題相結合，便形成了如下的新的文學圖景：（一）殖民地小說及出征殖民地的小說；（二）各國帝國主義間的世界大戰的幻想小說；（三）作爲藝術圖景的戰爭，或是兵士的戰時抒情詩。

英、法、德、意各帝國主義國家，都產生了許多帝國主義的文藝家。其中最可以作爲代表的，是意大利鄧南遮(D'annuncio)。

鄧南遮本是一個唯美主義者，快樂主義者，後來隨着意大利的帝國主義的成長和强化，他也就轉化爲帝國主義的詩人。

他和一切意大利的資產階級，同樣地把視線集中於非洲的亞特路蒂克海。他的詩中，充滿了這樣的口號：「我把你捉住了呀，阿非利加！」「亞特路蒂克海，是意大利的海！」「啊，海呀！啊，榮譽呀，啊啊，意大利

的武力呀！」

在他的戲劇船的裏面，鄧南遮把威尼斯的基礎，長時期在地中海中成爲意大利的權威的象徵的亞特路蒂克女王，加以詩化，以過去作未來之暗示。威尼斯人建設都會，從天上降臨的女修道士，豫言一切的舟客，一切的船，桅船，都將向這城市——向這黃金的都會——近來：「你將征服各國，在世界各處的海港上，建立你的宮殿。」威尼斯人一方面建設都會，一方面便着手造船——這船是祖國海軍力的象徵。羣衆互相狂叫，歡迎馬爾珂．格拉蒂珂提督：

——建造大船罷！

——把這船取名爲「全世界」——Totus Mundus 罷！

——把這船造成世界第一船。

——我們要爲幾千萬的大船去伐木！

——造船航海！

——做一個保民官和提督罷！

船造好之後，水手們都聚集攏來，在開船之先，馬爾珂向羣集海邊的羣衆，作臨別的贈言：

「聽罷，未來的幸福之國民！我和我的同伴者，我們要盡你們的力量去測量大海。這個大測量的計劃，我們要從狂風暴雨般的亞特路帝克海開始。我們將爲了得到偉大的希望，向我們約定了的領土而遠征了。」

鄧南遮不但是個帝國主義的詩人，他還曾在帝國主義戰爭時親身參加義勇軍。

當資本主義發展到帝國主義的階段之後，勞動運動也日益發展起來。

所以在帝國主義的文學另一面，有許多文學，受勞働運動的影響很深。甚至那些離社會主義和勞動運動很遠的作家也不得不想到他們對於社會主義應取的態度。勞動運動成了二十世紀的意識生活的强有力的因素，沒有一位敏感的作家能完全擺脫它的影響。那從一九一四年開始的帝國主義大戰，在這點上又起了很大的作用。這一次大屠殺暴露了資本主義的殘酷的眞面目，使得許多中小資產階級的作家，也抗議起帝國主義，而且傾向起社會主義來。

這一類的作家之中，我們最好舉出巴比塞(Henri Barbusse)來做代表。

巴比塞在初期所作的詩和長篇、短篇的小說中，毫無革命的東西，也無社會主義的東西，即從形式上說來，也是資產階級文學的很舊的遺產。

雖然在大戰以前，他已經是一個社會主義者，但當世界大戰爆發的時候，他也陷入於一般法蘭西社會主義者所有的迷信，他以爲這次戰爭將成爲「權利」與「暴力」，「民主主義」與「帝國主義」的最後的決鬥，於是他毫不遲疑地向當局請願，由後備軍而進爲參加戰爭的陸軍，想由這次戰爭而解決世界的問題，實現人道主義的理想。

然而大戰的結果，他是失望了。他認識了這次帝國主義戰爭的眞相，於是他在從戰線歸來之後，寫成了反戰的名著火線下。在這小說中，巴比塞所描寫的戰爭，完全喪失了一切英雄的色彩。他給予戰爭的浪漫主義者以無法可救的打擊。他從戰爭的臉上撕下美麗與偉大的面具「戰爭——這不是偉大，不是對祖國的愛：不是犧牲。這是一些人的愚昧和盲目，另一些人的醜惡的欺騙。戰爭——這是汚穢，蝨子，被殘毀的身體，斷折的四

肢，人類的天性之毀損。它的來源是利潤的貪婪，高慢和愚昧。」

繼着這本「向戰爭所引起的虛僞、殘酷、混亂和血的團塊之上槌打下來的眞理之鐵槌的打擊」（高爾基語）的書之後，巴比塞又寫了小說光明，敍述兵士們對戰爭之不滿的成長，以及小市民甦生爲社會主義的革命者的經過。在這小說的開頭，登場了一個青年的鄉下人，是一個完全沒有城市氣的平凡的人。戰爭使他脫離小的狹窄的世界，陷落於夢想不到的阿鼻地獄；從破壞和流血的郊野裏，他雖然肉體上已成了廢兵，却帶回了淸楚的理性。他的眼睛是瞎了——可是他却開始看見了光明。於是他很熱烈地想把新的福音書，把解放人類的偉大的法律，把關於未來時代的幸福的報告，給予現代人。

光明的最後一部分，是由意識化成作者自己的主人公的新信仰之根本

立場而成立的。作者竟用對着「一切民衆所集成的民衆」的煽動家的熱烈的演說，代替了藝術的故事，他演說道：「覺悟罷，認識自己罷。看啊，改造那被奴役而變成畸形的意識，改造一切，必須徹頭徹尾地改造一切，只有這樣平等才會到來。」「出發於平等的觀念，才能達到全民衆的國際。」

藝術家的巴比塞，經過大戰之後，便成了這樣的煽動家。他抱着不倦的精力，男性的真率，以及富於魄力的雄辯，在法國播植革命的種子。

除了巴比塞似的進步的社會主義作家，再除了法西主義的作家，那麼，在現代資本主義國家裏，一切敏感的正直的作家，可以說大都是社會主義作家的同路人。同路人也深信布爾喬亞的世界必定要崩潰。同路人和社會主義的作家的不同點，在於一種認識的有無，就是人類的解放必須經

點過殘酷的鬥爭才能達到。社會主義的作家並且相信須有組織的力量，用暴力推翻布爾喬亞的統治，才能解決今日的社會問題。同路人則接受唯心論的傳統，反對暴力和階級分化，他們堅持着這種信念：人類道德的再生乃是社會改良的前提。

法國另一作家紀德(André Gide)，就可以說是同路人的代表。

紀德本是資產階級的個人主義的詩人。他由於從精神的不安所產生的強烈的懷疑精神，不住地改變自己的面貌。他從個人主義的倫理的觀點，認識了蘇聯，同情於蘇聯，因此就有一九三二年表示轉向的事。

他在一九三一年的日記裏寫着道：「……這兩天我在誦讀着尼卡波率的關於五年計劃的書。下去要半點鐘，在沒有電梯的煤礦的深處，過着不堪目睹的生活，上來又要半點鐘，將在氣都喘不出似的雰圍氣中的五時間

的勞動——那樣疲勞的勞動者是沒有了。由新的倫理陶冶出來的青年的人們——立志要助長起那閃耀地映在他們眼中的進步的青年們，感激無量地，加盟。牠們很歡喜地委身於那應盡的義務。啊！我深深地理解了他們的幸福了。」這種「應盡的義務」跟個人的意向的合致，在這種合致中被實現了的個人的存在理由，這是紀德一生努力所要達到的倫理的頂點。終於，他發現在蘇聯社會的個人之中，他的個人主義的倫理被實現了。紀德之所以和社會主義接近，就是由於這種立場。

像紀德，像羅曼．羅蘭，所有現世界的偉大的文藝家，都以未曾有的熱烈的好奇心，把眼睛轉向新的社會，而感覺到資本主義社會的現實的黑暗，成了帝國主義和法西主義的反對者了。

因此在二十世紀的文藝中，社會主義的思想，成了唯一的主潮。

第九章　新現實主義

一九一七年十月二十五日（係俄國舊曆，按西曆應爲十一月七日），在俄羅斯發生了曠古未有的×××的大革命，它宣布了全部政權歸於工農代表會議，這就是普洛的獨裁，由遍地各部分人所造成的權力，人的政權。十月革命推翻了資本主義體系，宣佈了布爾喬亞政權的從頭到底的毀滅，不但純粹地，單一地，而且永遠地用那向來被壓迫被剝削者的政權去代替它，并且要由唯一有効的手段（普洛專政的手段）來組織一種完全一致的社會秩序，最後，還要建立一個眞正人人勞動的社會，一個無階級，無壓迫，無榨取的完全合作的社會，一個不可分割而能合理地包括人人的

集體。

十月革命，使一向包圍着全世界的資本主義陣線，在佔着世界大陸面積的六分之一的廣大的地面上完全失陷了。

十月革命，通過了「戰時共產主義時代」，通過了「新經濟政策時代」，通過了第一次，第二次五年計劃時代，飛速地向最合理想的社會躍進了。

十月革命，產生了新的經濟組織，產生了新的政治制度，產生了新文化，也產生了新的文學。

雖然由於革命的階段的不同，蘇聯新文學的發展，也分着許多時期，但在基調上，自從「十月」以後，蘇聯的文學跟過去的文學，是完全兩樣了。

蘇聯的文學，是正在生長中的新社會的文學——這是和過去的文學根本不同的地方。

過去的資產階級文學，是個人主義者的文學；蘇聯的文學，則是集團主義者的文學。

蘇聯的文學的目的和任務，是在乎完全表現蘇聯的勤勞大衆爲着實現伊里奇所指示的目的而展開着英雄的鬥爭。

蘇聯文學的這種新傾向，叫做新現實主義。

伊里奇曾經這樣地指出新現實主義文學的基本的特質道：

「我們社會主義者要揭破這（資本主義諸條件下的「自由的創造」論的）僞善，撕破這虛僞的招牌，但並不是爲了獲得超階級的文學藝術（因爲這只有在社會主義的超階級的社會裏才有可能的）。這是要把那眞正地自由的，公然和普羅

列塔利亞特結合的文學，去和那僞善地自由的，實際上是和布爾喬亞有關係的文學相對抗的。這是自由的文學，因爲它沒有利慾和榮達，而有社會主義的觀念和對於勞動者的同情，用新的力參加進那戰列中的緣故。這是自由的文學，因爲它不是服務於飽滿的女主人，和那因脂肪過多而煩惱無聊的『數萬上層者』，而是服務於造成國家之力，國家之精華和未來的數百數千萬的勞動者的緣故。這是用社會主義的普羅列塔利亞特之活的勞動和經驗，去豐富人類的革命思想的，最後的言辭的自由的文學；這是創造過去的經驗（從那原始的烏托邦形態，到完成了社會主義之發展的科學的社會主義）和現在的經驗（勞動者同志在今日的鬥爭）之間的不斷的相互作用的自由的文學。」

新現實主義的創作方法，並不是澈頭澈尾全新的東西，我們可以說，這是過去一切創作方法的優點的綜合。過去的一切創作方法，從原始的開

始到資產階級的現實主義爲止，它們的終極目的，都是要描寫社會人生的現實的。但是過去的作家，却爲階級的世界所蔽，他們所見的現實，大抵並不完全正確，因此他們所描寫的也並不完全正確。只有許多偉大的古典作家，則常常無意地違反了他們的世界觀，而正確地描寫了現實。例如果戈里、託爾斯泰、巴爾扎克和其他許多的作家們，他們的世界觀雖然是觀念論的，但是他們的作品中的現實描寫却常常是正確的，但是他們的世界觀畢竟限制了他們的現實主義，使之不能發展到更高的程度。新現實主義，則將舊現實主義，浪漫主義甚至古典主義中的藝術方法，接受下來，而在新的世界觀的水準上去運用，因此它能夠最正確最明瞭地描寫現實。

因此，我們可以說，使新現實主義成爲一種新的創作方法的，乃是一

種新的世界觀　勞働階級的世界觀，唯物辯證法的世界觀，並非形而上學的世界觀。

在舊的現實主義裏面，主人公普通是被描寫成個人主義地營着個人生活，而與社會生活相對立或游離的。新現實主義，則描寫社會的東西與個人的東西之統一，但二者之間，社會的東西却佔着優位。新現實主義並不抹殺個人的特性的東西，因為如果沒有個人的，特殊的東西，就不能有形象，從而也不能有藝術。但新現實主義者並不在歷史的階級的東西之中，去尋求個人主義的東西和「一般人類的東西」（這是同樣的）。他却努力描寫出事件和人物裏面的政治的，階級的意義。在那驟然看來好像是帶着單一的或狹小的個人性質的東西裏面，也揭示出一般的，典型的階級的東西。新現實主義之特質，是由那社會的東西對於個人的東

西之優位中所產生的。「舊資產階級的現實主義者所感到興味的，是各個的個性之典型的情況，特別是那部分的，個人主義的關心中的典型的情況。新現實主義者所感到興趣的，則是社會階層的鬥爭的典型的情況，對世界的社會主義的改造，勞動大衆的事業和『名譽，善行，英雄主義』等等。文化的諸問題，不是作爲人類的個人自己完成的問題，而是作爲文化革命的問題，作爲社會地階級地改造大衆意識的問題，而給作者以興趣的。」

「社會主義的藝術家，一面描寫人類意識變革中的行動之心理，一面還描寫着從這些人們的行動及相互關係所產生的社會的諸關係之變化。」（眞理報一九三三年七月二日文學與社會主義建設）譬如，潘菲洛夫在布羅斯基中，描寫了一位從私有者的農村生活的白痴之穴中出來，而成長爲

用社會主義改造世界的指導者的人物——基里爾・齊達爾金的生活故事。潘菲洛夫顯示出了基里爾・齊達爾金的內在的世界之被改造的模樣。我們看見了一個生長在半獸的存在之界限內，爲富農所操縱，而成爲盲目的武器的人，怎樣地發展爲不但克服了農民私有者的頑迷，幷且克服了自己的個人的利害，克服了在總體上和社會主義建設的利害對立的集體農場員的消費限制性的思想家。我們看到了有力的性格和豐富的個性，從迷頑的私有觀念中生長出來。但齊達爾金的誕生，沒有別的人們是不成的，這不能把他從一聯的集團中切離開來。齊達爾金是在對於勞動階級的敵人之鬥爭中，和別的人們一齊成長的；他的個人的成長，是那些在社會主義的鬥士中施行着的教育，工作和鬥爭的結果。

潘菲洛夫這樣地在齊達爾金的個人的傳記中，明示了歷史的發展的法

側之表現，以及社會主義的政黨所施行的政策之結果。

新現實主義，是有黨派性的。社會主義的藝術家們，不但是直觀地達到正確的結論，還公然地使自己服務於新社會。如果布爾喬亞的現實主義者，對政治往往採取無關心的態度——如佛羅貝爾那樣，簡直認政治是惡黨所幹的勾當——那末，對於新現實主義作家，政治是說明社會生活與個人生活之相互關係和原動力的。

總而言之，新現實主義這口號——無論在政治的意義上，或在樣式的意義上，都不是空想出來的口號。這口號——是概括了普羅文學，蘇聯文學的創作上的經驗中的一切的成果的。這在文學的領域，是由卡爾、恩格斯、伊里奇三氏所留給我們的指示而產生的。

蘇聯文學的代表，當然要推高爾基。高爾基不但是一個作家，也是一

個文學理論的指導者。我們現在，就從他的文學論文裏，來看一看他對於蘇聯文學的見解。

在論蘇聯的文學一文中，高爾基說着：

「社會主義的現實主義，認為存在是一種動作，是一種創作，其目的是在為了人類的征服自然力，為了人類的健康和長壽，為了住在地球上的最大幸福，而去不斷地發展人類的最有價值的個體能力。人類依照自己的需要的不斷增長，從事耕作地球，全體人類聯合起來好似一個家庭，使地球變成他們的優良的住所。」

這可以說是蘇聯文學的最高的理想。

而在事實上，蘇聯的勤勞大衆的努力，已經在地球上耕作出許多新的事物，也就是對藝術提供了許多新的材料了。如高爾基在冷淡一文中

所說：

「生活不斷的創造着許多新的題材，可以做悲劇式的小說，做偉大的戲劇，做悲喜劇，生活要求新的巴爾扎克。」於是：

「蘇聯一切民族的普洛文學担任起了極困難的任務——要用文藝的方式造成現實主義的敍事詩的藝術，這種藝術之中要儘可能的運用文字的力量完全反映勞工大衆——新社會的建設者的英雄主義，就是從工業上去武裝國家，爲着反對過去時代的一切種種殘餘而戰鬥的英雄主義……

「自然，蘇聯文學創造自己的美學的基礎，是勞動過程和社會階層鬥爭的敍事詩的英勇主義；而在社會鬥爭勝利之後——美學的基礎將要是對付自然界的鬥爭。

「羣衆在勞動方面和創造方面而湧現出來的天才的豐富——眞叫人驚奇和興奮。然而在天才的正軌的生長和深入發展的道路上，必須要反映和描寫當前的現實

生活。

「蘇聯的青年文學家，正在精力的澎湃的潮流之中生活着，這種精力是用在改造世界的事業上的；他們都要趕着實際生活的步驟，這就使他們不能夠不很匆忙的工作。」

新社會的建設者完全是勞動者，所以勞動者成了蘇聯文學裏面的基本的主人公。約瑟夫曾在集體農場員大會上演說道：

「那種以指導者爲歷史的唯一的創造者，而不考慮及工人和農民的時代，已經過去了。國民和國家的命運，現在不但是由指導者，主要的還是由幾百萬的勤勞大衆而決定的。默默地建設着工場，礦坑，鐵道，集團農場和國營農場，創造着一切生活的幸福，養育全世界的勞動者農民——只有他們，才是新生活之真正的主人公和創造者。人類過大地評價自己的力量，炫耀自己的功績是不好的；這

是一種自謗，自謗是不好的。但人類如果過少地評價自己的力，不理他們的『渺小的』『看不上眼的』勞動，事實上是左右歷史的命運的，偉大的創造的勞動的話，那是更加不好的。」

新現實主義的作家的任務，就是在他所有的豐富的創造力和活動上，把約瑟夫所說的人們，描寫在藝術裏面。

在今日，我們還不能夠說蘇聯的文學已經完全脫離了摸索的時期，而已經達到新現實主義的最高的成就。但是十月革命後的十五六年中的蘇聯文學的成就，却超過了俄國資產階級的一百多年的成績。現在蘇聯已經積集着許多重要的作品，這些作品，或以表現民族生活的深刻，或以反映大衆的工作的正確，或以其精神的聯繫性，在文學史上劃着一個新時代，最著名的作家，除了高爾基之外，還有綏拉菲摩微支，革拉特珂夫，理

定，鐵霍諾夫，伊凡諾夫，潘菲洛夫，畢理涅克，愛倫堡，法捷耶夫，蕭羅霍夫，英倍爾，鐵列捷珂夫——這其中還不曾把其他民族的新作家說在裏面。

在文學的問題上，已有巨大的進展。農村中偉大的進步，爲社會主義的經濟形態的鬥爭，反映在蕭羅霍夫的開拓了的處女地，潘菲洛夫的布羅斯基，基利逆珂的前哨，羅爾德基巴尼日的排斥玉蜀黍共和國吧以及其他的許多作品裏。社會主義的工業化的過程，它的主人公和敵人，描寫在伊林的大孔維耶，革拉特珂夫的士敏土，渴巴的新堤，阿拉贊的在第六十水平線上和別的作品裏面。社會主義如何鍛鍊人類，把他們造成新社會的積極的鬥士，奉獻於這樣的問題的，有密基維珂的早晨，阿武維珂的我愛，萊與諾夫的斯克塔列夫斯基和亞普斯基的人們變換皮膚等。

在今日，新現實主義，已經不是只屬於蘇聯作家的創作方法了，全世界的進步作家，都已經接受了新現實主義，因爲全世界的多數人類，正在經驗着蘇聯大衆所曾經過的鬥爭，正在追踪着蘇聯的大衆，創造新的現實。

第十章　中國文藝思潮的演變

中國的文藝，從詩經算起，至今是有三千年的歷史了。但由於中國社會的發展的特殊狀況，在五四運動以前的兩三千年中，文藝思潮的流變，反不如五四以後的十七八年中來得快。中國社會史上，以農業爲基礎的封建制度的支配，特別長久，雖然很早也已有商業資本的發生，但因工業不發達，商業無從跟工業相結合，破壞封建制度，發展成像西洋似的資本主義，却只好永遠依存於農業經濟上面，維持封建制度。因此，秦漢以還，中國的朝代雖變過多次，但社會結構沒有變化，所以經濟，政治，文化上都沒有什麼變化，文藝思潮，自然也無從變起。

過去二三千年的封建社會中，那上層建築的封建思想，分成積極的和消極的兩方面。積極的一方面，可以儒家的思想爲代表；消極的一方面，可以道家的思想爲代表。儒家思想完全是統治階級的教育工具，故以禮教爲主，這表現在文藝上，是「文以載道」的傾向。道家思想，則是一種消極的逃避現實的思想，含有虛無主義，神仙思想，出世主義，自然愛好等傾向，這是封建社會中的失敗者的出路。但是一貫地表現這兩種傾向之一的作者，却很少。大抵「載道」的作家，有時也不免帶點虛無思想；有些蔑棄禮法的作家，倒是眞正的先王之道的愛護者。又因作家多半是封建社會中的上層分子，所以作品多半是貴族的，「偏於部分的，修飾的，享樂的，游戲的。」即使是產自平民中間的文學，也大抵以貴族階級的理想爲理想，决沒有否定封建制度的傾向。所以我們可以總括言之，五四運動

以前的兩三千年中的中國文學，完全是封建文學。

到了二十世紀之初，由於外洋資本的侵入，封建的傳統被打破了，中國的民族資產階級漸漸地長成起來，封建意識，成為中國布爾喬亞的發展的障碍了，於是，在一九一一年的推翻帝制的政治革命之後（即「辛亥革命」），在文化上，接着也起了大革命。

這就是一九一九年的五四運動。

在「五四」之前，首先勃起的，是一種反對舊日文學用語（即「文言」，那是只有少數上層知識分子才能使用的）贊成通俗的用語（即「白話」）的鬥爭。這個運動，逐漸成為反封建意識，反舊禮教的鬥爭了。到了後來，在俄國「十月革命」和列寧主義者對民族和殖民地問題的意見的影響之下，這個運動又發展為一種活躍的政治鬥爭，採取了一九一九年五

月四日北京學生運動的形態。

首先發動「文學革命」的，是新青年雜誌，那時它提出這樣的口號：「反對封建的貴族文學，贊成平民的、寫實的社會文學」。但這「平民的」一辭，其實應該讀爲「布爾喬亞的」。文學革命的先驅胡適教授，後來僅把這個革命解釋做「白話」對於「文言」的戰勝，這是不對的。「白話」的提倡，只是關於形式上的，新青年當日的提倡「德先生」（民主主義）和「賽先生」（科學），排孔，反禮教，討論家庭問題，婚姻問題，貞操問題，孝的問題，才使文學的內容上完成了布爾喬亞的革命。

五四運動雖然發動了文學革命，但五四時期文學的產品，却很貧弱。在這時期的反封建制度的鬥爭裏，盡了歷史的任務，給了偉大的影響的，只有魯迅的一部作品：吶喊。在這里，我們看一看魯迅自己的話罷：

「凡是關心現代中國文學的人，誰都知道新青年是提倡『文學改良』，後來更進一步而號召『文學革命』的發難者。但當一九一五年九月中在上海開始出版的時候，却全部是文言的。蘇曼殊的創作小說，陳嘏和劉半農的翻譯小說，都是文言。到第二年，胡適的改良文學芻議發表了，作品也只有胡適的詩文和小說是白話。後來白話作者逐漸多了起來，但又因爲新青年其實是一個議論的刊物，所以創作並不怎樣看重，……在這裏發表了創作的短篇小說的，是魯迅。從一九一八年五月起，狂人日記、孔乙己、藥等，陸續的出現了，算是顯示了『文學革命』的實績，又因那時的認爲『表現的深切和格式的特別』，頗激動了一部分青年讀者的心。然而這激動，却是向來怠慢了紹介歐洲大陸的文學的緣故。一八三四年頃，俄國的果戈里就已經寫了狂人日記；一八八三年頃，尼采也早借了蘇魯支的嘴，說過『你們已經走了從虫豸到人的路，在你們裏面還有許多份子是虫豸。你們做過猴子，到了現在，人還尤其猴子，無論比那一個猴子』的。而且

藥的收束，也分明的留着安特來夫式的陰冷。但後起的狂人日記意在暴露家族制度和禮教的弊害，却比果戈里的憂憤深廣，也不如尼采的超人的渺茫。」

「五四」一失敗了。封建軍閥的政府，依舊存在。一種新的意識形態，沒有立時發展起來。從一九一九年「五四」到一九二五年的「五卅」，好幾年中，中國意識形態的前線上，只有某種的消沈和不定。這種情形，當然反映到文學上去了。

一九二一年，上海有文學研究會的成立。這團體主張「血淚文學」，「爲人生的文學」，反對「爲藝術而藝術」，相當於資產階級的現實主義的傾向。但在創作上表現這種傾向而成就較好的，只有葉紹鈞等少數作家。文學研究會的最大的功績，却在介紹方面，尤以俄國文學和被壓迫的弱小民族文學的介紹，給中國的文藝思想，有很大的影響。

一九二二年五月，叫作創造社的文學團體，接着發生了。這派主張「爲藝術而藝術」，傾向上頗近於頹廢派，但其實也不一致。譬如領袖之一的郭沫若，便是一個浪漫主義者，所以後來容易投入革命。創造社的頹廢派的代表，則是郁達夫。

文學研究會和創造社雖然是對立的，但在根本思想上，其實是共同地反封建，反禮教的。不過文學研究會帶點布爾喬亞現實主義的悲觀色彩，偏於暴露黑暗；創造社的積極的分子，却有對於光明的憧憬罷了。

因此，勞動者的革命一來，創造社的分子就做了「革命文學」的先鋒——但同社的另一部分社員，也有走到反動的路上去的。

中國的勞動者革命運動，由「五卅」中表現了出來，而且飛速地發展了。一九二六年，郭沫若就提倡起普洛階級的革命文學來。他說：「每一

階級都有它自己的歌手。我們的文學，必須爲普洛的精神所浸透。」「你們」，郭沫若對青年作家們說：「必須到羣衆那兒去，到兵營去，到工廠去，到革命隊伍的濃密處去。我們必須創造成功這樣一種足以反映普洛的希望的文學，一種稱爲普洛的寫實主義的文學。」他把大部分中國的小資產者羣的作家，引導到普洛革命的隊伍中去了。

一九二八年，中國的普洛文學勃興起來，那時出現了許多文學團體，如太陽社、我們等，都是提倡普洛文學的。關於普洛文學，這一年還發生了巨大的論戰，論戰的結果，使普洛文學的發展更加迅速而堅實。這時期的蘇聯文藝理論和作品的大量的介紹，是影響最大的一件事。

一九三〇年，終於有中國左翼作家聯盟的組成，它提出了新文學的三個基本的任務，就是：對舊社會及其意識形態的宣示之無情的攻擊，宣傳

新社會的理想并促其早日實現，建設新文學理論。

左翼的思想，自此就成爲中國文學的主潮，一直發展下去了。

自然也有反對派。最初是「民族主義文學」，這一派從統治者的立場，來否定文藝的階級性，主張文藝的最高使命應該是發揮「他所屬的民族精神和意識」。

但奇怪的是，一九三一年的「九一八」國難發生了之後，所謂「創作民族的新生命」的民族主義文學，却反而消聲匿跡了，雖然也出了一部大上海的毀滅，但其中却並無反帝的情緒，只是表現個人的英雄主義而已。

眞正負起了反帝的任務的，依然是××文學。因爲在××文學的基本思想上，本來就有着强堅的反帝精神的。

一九三二年，又有一種反左翼的文藝運動出現，就是所謂「第三種人」

的運動，主張是「文藝自由論」，也是否定階級性的，但自然只是否定勞苦大衆性；至於有產者羣，雖然向來在文學中滲透着他們自己的意識，却從不說明這是他們的階級意識，只說這是「永久的人性」，「自由的靈魂」，所以「第三種人」是並不反對的——不，這正是他們所擁護的，因爲，實際上，他們並不是「第三種人」，他們正是傾向大資產者羣的小資產階級啊！

到了一九三五——六年，由於中國現實形勢的新變化，中國的文藝又發展到了一個新的階段——就是國防文學。

中國的新形勢，第一，是日本帝國主義侵略的加緊。自從「九一八」併吞了東四省之後，現在日本帝國主義又併吞了整個華北，而且正準備併吞全中國，要把中國完全變成日本的殖民地。

第二，是民族革命戰線的擴大。「九一八」以後，武裝抗日，保衛民族的獨立統一和領土的完整，已經成了各黨各派和全民的一致要求。反日民族革命的高漲，不但喚醒了勞苦大衆，以至最落後的階層，使他們積極的參加民族革命鬥爭，就是廣大的小資產者羣和知識分子，也轉入革命。幷且連一部分民族資產者和若干的富農和小地主，甚而至於一部分軍人，也都有同情乃至參加民族解放運動的可能了。

在這種新形勢之下，文藝界當然也克服了宗派主義，關門主義，共同以抗日救國爲最大的目標，在這之下聯合起來，進行鬥爭，建立國防文學。

國防文學，包含着各種各樣的文學作品，從純粹社會主義的以至於狹義愛國主義的。在這中間，進步的現實主義革命文學，不消說是依然存

在，而且處於中心的地位的。魯迅曾經說過：

「新口號的提出，不能看作革命文學運動的停止，或說『此路不通』了。所以決非停止了歷來的反對法西主義，反對一切反動者的血的鬥爭，而是將這鬥爭更深入，更擴大，更實際，更細微曲折，將鬥爭具體化到抗日反漢奸的鬥爭，將一切鬥爭匯合到抗日反漢奸鬥爭這總流裏去。決非革命文學要放棄它的階級的領導的責任，而是將他的責任更加重，更放大，重到和大到要使全民族，不分階級和黨派，一致去對外。這個民族的立場，才眞是階級的立場。」（論現在我們的文學運動）

郭沫若同樣地說道：

「讓我們推開窗子說句亮話罷。在目前的中國，只有進步的現實主義者才是眞正的愛國主義者。而眞正地有愛國情熱的人，他所走的路也就是進步的現實主義的路，雖然他沒有明確的意識。」（國防·汚池·煉獄）

總而言之，中國的大衆，將通過民族革命的路而達到現世界最前進的國家所已實現的社會。因此，中國的文藝，將先由各派的國防文藝而發展到一致的進步的現實主義的革命文學。